Roland Günter

Stadt-Kultur und frühe Hof-Kultur in der Renaissance













Klartext

Biographische Notizen

Prof. Dr. Roland Günter ist Hochschullehrer und Schriftsteller. Er lebt in der ältesten Siedlung des Ruhrgebietes: Eisenheim in Oberhausen – im Schatten des Gasometer.
Schon 1967 entdeckte er, als junger Angestellter im Landesdenkmalamt Rheinland, für die Denkmalpflege die Welt der Industrie. Seither forscht er darin, mit vielen Veröffentlichungen. Er hat das Verdienst, an einer weitreichenden Veränderung der Vorstellungen mitgewirkt zu haben, was Bau-Denkmale sind.
Weil er überzeugt davon ist, daß sie Güter der gesamten Gesellschaft und nicht nur einiger Experten sind, schreibt er in einer Form, die vielen Menschen zugänglich ist: als Handbuch zum Reisen.
Der Autor vermittelt bei optimaler sprachlicher Zugänglichkeit das Beste, was die Forschung zu bieten hat. Hinzu kommt sein eigener, oft auch literarischer Zugang zum Thema.
Die Biographie des Autors zeigt, daß er nicht nur Beobachter, sondern auch Mitgestalter sein möchte. Daher ist dieses Buch an vielen Stellen eine nachdenkliche Herausforderung zum Handeln.

Buch-Publikationen des Autors im Handel:

Urbino. Mittelalter, Renaissance und Gegenwart einer berühmten italienischen Stadt. (anabas Verlag) Gießen 1988 (mit Gitta Günter).
Amsterdam: Die Sprache der Bilderwelt. Mediale und ästhetische Aspekte einer historischen Kultur. (Gebr. Mann Verlag) Berlin 1991.
Kulturelle Stadtutopien. (Klartext Verlag) Essen 1992.
Hexenkessel. Ein Reisebuch zu Sachsen-Anhalt. (Mitteldeutscher Verlag) Halle 1997.
Poetische Orte. (Klartext Verlag) Essen 1998.
›Sprechende Straßen‹ in Eisenheim (Klartext Verlag) Essen 1999 (mit Janne Günter).
Alte Wege, neue Wege. Ideen zu Industrie-Kultur, Tourismus und kreativem Praxis-Lernen an der Hochschule. (Klartext Verlag) Essen 1999 (mit Lienhard Lötscher und Michael Pohl). Bochumer Vorlesung und Projekt-Seminar am Lehrstuhl für Kultur- und Siedlungs-Geographie der Ruhr-Universität Bochum.
Die Gestalt der großen Stadt. In: Abenteuer Industriestadt. Oberhausen 1874-1999. (Laufen Verlag) Oberhausen 1999, S. 7/88
Im Tal der Könige. Ein Handbuch für Reisen an Emscher, Rhein und Ruhr. (Klartext Verlag) Essen 1994; 4. erheblich erweiterte Auflage 2000
Besichtigung unseres Zeitalters – Ein Reisehandbuch zur Industrie-Kultur in Nordrhein-Westfalen. (Klartext Verlag) Essen 2000

Biographische Notizen

Prof. Dr. Roland Günter ist Hochschullehrer und Schriftsteller. Er lebt in der ältesten Siedlung des Ruhrgebietes: Eisenheim in Oberhausen – im Schatten des Gasometer.
Schon 1967 entdeckte er, als junger Angestellter im Landesdenkmalamt Rheinland, für die Denkmalpflege die Welt der Industrie. Seither forscht er darin, mit vielen Veröffentlichungen. Er hat das Verdienst, an einer weitreichenden Veränderung der Vorstellungen mitgewirkt zu haben, was Bau-Denkmale sind.
Weil er überzeugt davon ist, daß sie Güter der gesamten Gesellschaft und nicht nur einiger Experten sind, schreibt er in einer Form, die vielen Menschen zugänglich ist: als Handbuch zum Reisen.
Der Autor vermittelt bei optimaler sprachlicher Zugänglichkeit das Beste, was die Forschung zu bieten hat. Hinzu kommt sein eigener, oft auch literarischer Zugang zum Thema.
Die Biographie des Autors zeigt, daß er nicht nur Beobachter, sondern auch Mitgestalter sein möchte. Daher ist dieses Buch an vielen Stellen eine nachdenkliche Herausforderung zum Handeln.

Buch-Publikationen des Autors im Handel:

Urbino. Mittelalter, Renaissance und Gegenwart einer berühmten italienischen Stadt. (anabas Verlag) Gießen 1988 (mit Gitta Günter).
Amsterdam: Die Sprache der Bilderwelt. Mediale und ästhetische Aspekte einer historischen Kultur. (Gebr. Mann Verlag) Berlin 1991.
Kulturelle Stadtutopien. (Klartext Verlag) Essen 1992.
Hexenkessel. Ein Reisebuch zu Sachsen-Anhalt. (Mitteldeutscher Verlag) Halle 1997.
Poetische Orte. (Klartext Verlag) Essen 1998.
›Sprechende Straßen‹ in Eisenheim (Klartext Verlag) Essen 1999 (mit Janne Günter).
Alte Wege, neue Wege. Ideen zu Industrie-Kultur, Tourismus und kreativem Praxis-Lernen an der Hochschule. (Klartext Verlag) Essen 1999 (mit Lienhard Lötscher und Michael Pohl). Bochumer Vorlesung und Projekt-Seminar am Lehrstuhl für Kultur- und Siedlungs-Geographie der Ruhr-Universität Bochum.
Die Gestalt der großen Stadt. In: Abenteuer Industriestadt. Oberhausen 1874-1999. (Laufen Verlag) Oberhausen 1999, S. 7/88
Im Tal der Könige. Ein Handbuch für Reisen an Emscher, Rhein und Ruhr. (Klartext Verlag) Essen 1994; 4. erheblich erweiterte Auflage 2000
Besichtigung unseres Zeitalters – Ein Reisehandbuch zur Industrie-Kultur in Nordrhein-Westfalen. (Klartext Verlag) Essen 2000

Roland Günter

Stadt-Kultur und frühe Hof-Kultur in der Renaissance

Federico Montefeltro von Urbino
Luciano Laurana
Francesco di Giorgio Martini

Zusammenhänge zwischen
Politik und Ästhetik

Mit Dank an: Silvia Ceccarelli-Lioti (Urbino), Vittorio Dini (Arezzo), Janne Günter (Oberhausen), Gitta Günter (Aachen, mit der der Autor die erste Version als Reise-Buch schrieb), Kerstin Heider (Löhne), Peter Böhm (Kamp-Lintfort), Gabriele Monti (Urbino), Valter Pandolfi (Urbino), Giorgio Tabanelli (Urbino), Sergio Tempesta (Urbino), Maria, Abo, Assunta und Riccardo, die ein schriftstellerisches Refugium im Hotel ›Lago Verde‹ in Pennabilli-Maciano boten, und an Tonino Guerra und Gianni Giannini .(beide in Pennabilli)

Den Leser mag wundern, daß ich zusammengesetzte Worte mit Binde-Strich schreibe. Dies ist die Frucht einer langen Überlegung. Die Gründe für diese bewußte Entscheidung: bessere Lesbarkeit und ein Impuls, über den Sinn solcher Worte einen Augenblick nachzudenken.

Zur historischen Korrektheit der Bezeichnungen: Solange Federico den Titel Graf führt, wird er als Graf und sein Haus (so bezeichnet er es selbst) als Grafen-Haus bezeichnet, erst nach seiner Ernennung zum Herzog (1474) benutze ich die Titel Herzog und Herzogs-Haus.
Den Titel Palazzo verwende ich nicht, weil er sich in der Zeit Federicos noch nicht durchgesetzt hat. Der spätere Titel Palazzo Ducale wird nur erwähnt, wo es sich um die heutige Nutzung handelt, z. B. als Museum.

1. Auflage Juli 2003
Graphische Gestaltung und Umschlag-Gestaltung: Frank Münschke
Gesamtausstattung: Klartext Verlag, Essen

ISBN 3-89861-197-3

Inhalt

Einleitung

Ich laufe durch die Straßen der Stadt und durch die Räume der Residenz und an diesem Tag wird mir blitzartig deutlich: Die Menschen, die hier wohnten, sind alle gestorben. Machen wir uns eigentlich klar, daß wir über Toten-Städte schreiben?

Ich denke, genau dies ist das Problem der Geschichts-Schreibung.

Abenteuer. Für mich beginnt ein spannendes Abenteuer, gerade so als ob ich den Spuren eines in die Fremde ausgewanderten Urgroßvaters nachgehe, um dessen Lebens-Wirklichkeit zu erschließen. Ich weiß: Eine Straße, eine Piazza, ein Haus sind gelebtes Leben.

Wie ist es möglich, komplexe Lebens-Verhältnissen aus historischer Distanz zu erfahren und darzustellen?

Den wirklichen Lebens-Weg zu erforschen, ist eine Detektiv-Arbeit.

Wenn an einem exemplarischen Fall unser Vorhaben, ein Bild der Renaissance zu zeichnen, aufgehen soll, ist das nur zu leisten, wenn es von Tatsachen des Alltags her aufgerollt wird.

Eine solche empirische Arbeit muß die materiellen Voraussetzungen sowie die Gefühls-Geschichte der Menschen aufschließen. Dies umfaßt sowohl die makro-strukturellen Bedingungen wie auch die mikro-strukturellen Fakten, in denen diese konkret werden.

Die Stadt von einst, mit etwa 5.000 Einwohnern, spielte zur Zeit von Federico von Montefeltro und seinem Sohn Guidobaldo eine sowohl historisch als auch kulturell avantgardistische Vorreiter-Rolle. Aber ob die Zeitgenossen dies wahrgenommen haben, ist nicht sicher.

Die Residenz, die Federico um 1464–1482 bauen ließ, gilt für Architektur- und Kunsthistoriker als ein ›Kron-Juwel‹ der Renaissance-Architektur.

Elogen-Denken. Wir wiederholen in diesem Buch nicht die häufig nachlesbaren Mythen über den Hof von Urbino. Der Ruhm folgte seit jeher den Gesetzen der Werbung. Rühmende inhaltsleere Elogen verstellen die Realität. Das Strickmuster dafür zitiert Jacob Burckhardt: Der paduanische Panegyrist Michele Savonarola spricht um 1450 von »›berühmte[n] Männer[n], welche keine Heiligen gewesen sind, jedoch durch ausgezeichneten Geist und hohe Kraft (virtus) verdient haben, den Heiligen angeschlossen zu werden (adnecti)‹ –, ganz wie im Altertum der berühmte Mann an den Heros angrenzt“[1]. Dieses Elogen-Denken ist bis heute italienische Wirklichkeit.

Die übertreibenden rhetorischen Schemata der zeitgenössischen, diplomatisch denkenden Schreiber machen es schwer, den Kern Wahrheit quellenkritisch herauszufiltern.

Hinzu kommt, daß solche Wort-Blasen von Autor zu Autor und von Jahrhundert zu Jahrhundert übernommen und dadurch vergrößert werden – bis in unsere Tage. Generationen der Kultur- und Kunstwissenschaften sind ihnen aufgesessen, haben sie ohne kritisches Hinterfragen übernommen und weitergegeben.

Einer der wenigen, die keine Helden-Verehrung betrieben, war Jacob Burckhard mit seiner ›Geschichte der Renaissance in Italien‹ (1867).

Bedenken wir weiterhin, daß es viele Arten des höfischen Lebens gab. Das mag man bei Castigliones Zeitgenossen Ludovico Ariosto (Reggio Emilia 1474 – Ferrara 1533) nachlesen, der in seinem Hauptwerk ›Orlando furioso‹ (1516) klagt und klagt und klagt. So konfliktarm, wie es an dem kleinen Fürsten-Hof von Urbino möglicherweise zuging, sahen die Verhältnisse an den meisten Höfen nicht aus.

Quellen-Kritik. Wir benötigen also Quellen-Kritik. Nur so werden Mythos und Wirklichkeit unterscheidbar. Dies hat schon Laurentius Valla (1405–1475) beschäftigt. Begriffe wie Humanismus und Renaissance erweisen sich als bequeme Etikette, die rasch aufgesetzt

werden. Sie besitzen nur Bedeutung, wenn sie als Erkenntnis-Werkzeug dienen. Mit einer entwickelten Quellen-Kritik und mit genauer Kenntnis von sozial-geschichtlichen Kontexten hätte sich zum Beispiel die Spekulation des ›Platonismus‹ in der Renaissance nicht zu einer der am meisten verbreiteten Legenden entwickelt. An Urbino zeigt sich: Die Renaissance war anders.

Thesen. Dazu einige Thesen.

1) Federico will in den aggressiven Macht- und Ränke-Spielen, in der Dynamik der Macht-Eroberung und der Macht-Erhaltung den Kampf um Macht zivilisieren. Daher zähmt er Aggressionen und moderiert das Gleichgewicht der großen italienischen Staaten.

In einer zweiten Ebene dieser Zivilisierung der Krieger-Gesellschaft, wie Norbert Elias sagen würde, setzt Federico an die Stelle des Kampfes von Menschen die Technologie. Er bringt mit Hilfe von Ingenieuren und hochentwickelten Handwerkern die Belagerungs-Maschinerie zur Perfektion. So wird der Krieg zu einer Frage der Logistik.

Auf der Suche nach Vorbildern werden die antiken Autoren ausgegraben, gesammelt, gelesen und befragt. Das hat viele Auswirkungen auf Sprache, Verhalten, Verwissenschaftlichung u. a.

In diesem Zusammenhang wechselt Federicos Orientierung: von der höfischen zur stadt-bürgerlichen Kultur. Denn in den Städten sind die wichtigsten Erfahrungen sowohl für die Leistungs-Fähigkeit wie für die Zivilisierung der Gesellschaft aufgespeichert.

Federico orientiert sich in seiner Denk- und Handlungs-Struktur im wesentlichen an städtischen Kaufleute-Unternehmern: Ähnlich wie sie balanciert auch er aus, schafft sich eine hochentwickelte Logistik des Organisierens, des Umgangs mit vielen Menschen, des Problem-Lösens.

Federico ist vor allem ein Unternehmer – eine Art Agnelli seiner Zeit.

2) Urbino kann bezeugen, daß die Renaissance im wesentlichen nicht von der höfischen, sondern von der stadtbürgerlichen Kultur lebt.

Leser, denen der Kontext fehlte, mißverstanden jahrhundertelang Baldassare Castigliones ›Buch vom Hofmann‹, um 1507 geschrieben. Ihnen erschien Urbino über Jahrhunderte hinweg als exemplarischer Fürsten-Hof und damit als Leitbild absolutistischer Kultur. Die Tatsachen widerlegen das Mißverständnis.

3) Die Kunst der Hochkultur, die wir Renaissance nennen, wurde viel stärker vom Alltag geprägt als gemeinhin angenommen. Wer dies untersuchen will, muß kunst-wissenschaftliche und sozial-geschichtliche Methoden kombinieren.

4) Teils zeittypisch, teils als besondere eigene Fähigkeit schafft Federico eine Balance zwischen zwei Kulturen: höfischer und städtischer.

Diese Synthese prägt sich auch in den noch erhaltenen, heute sichtbaren Gestaltungen aus.

5) Der viel beschworene ›Humanismus‹ ist kein abstraktes philosophisches System, wie es Wissenschafts-Traditionen seit dem 19. Jahrhundert zelebrierten, sondern er ist eine Lebens-Praxis mit einem hohen Anspruch an Diskurs und Aufklärung.

6) Dazu gibt es aber auch einen Widerspruch: Innerhalb einer Militär-Kultur greift, zusammen mit anderen Machthabern, der aufsteigende Kleinfürst Federico auf die Antike zurück: Er borgt sich den Triumph-Gestus aus – von römischen Krieger-Kaisern. Usurpatorisch aufschneidend. Als visuelle Eloge.

Dies wird sich später verselbständigen und dominieren: im Staat der Kirche, mit ihren gegenreformerischen Inszenierungen, und im internationalen Stil der Renaissance.

7) Die nächste These erscheint uns auch heute sehr aktuell. Federico steht kein großer Reichtum sondern nur ein begrenzter Etat zur Verfügung, daher arbeitet er mit der Einfachheit – und läßt sie mit Geist entwickeln. ›Einfachheit mit Geist‹ ist die Quintessenz dieser Renaissance-Architektur, die avantgardistisch-florentinisch geprägt ist.

Es war die einzige Chance der stadt-bürgerlichen Kultur und der Kleinfürsten, den

reichen Giganten mit ihrem seinerzeit führenden burgundischen Luxus kulturell überlegen zu sein.

Ähnlich lösten in diesem Jahrhundert der Werkbund (1907 gegründet), De Stijl (1915–1931), das Bauhaus (1919–1933) sowie seit 1968 intellektuell-künstlerische Subkulturen kulturelle Probleme.

Wir können entdecken, daß das überraschend mehrschichtige und ambivalente Bild der Renaissance erstaunlich viel mit den Problemen unserer Gegenwart zu tun hat.

8) Die modernen Flächen-Staaten leben in Spannung zwischen absolutistischen und stadtkulturellen Traditionen. Dies ist der Hintergrund für die ständigen Krisen der Demokratien.

9) »Die Zeit vergeht, aber sie wechselt nicht« (›Il tempo passa ma non cambia‹; Gabriele Monti). Viele Verhaltens-Muster haben lange Dauer – dies haben eine Reihe von französischen Historiker (u. a. Marc Bloch, Lucien Febvre, Fernand Braudel, Jacques Le Goff)[2] nachgewiesen.

Methode. Diese Untersuchung verwendet eine Analyse, die auf Prozesse und Mehrschichtigkeit achtet.

Sie richtet sich auf gesamtgesellschaftliche Prozesse.

Auf langfristige Wandlungen einzelner organisierter Zusammenhänge.

Auf die Professionalisierung und auf typische betriebliche Wissens-Produktionen.

Auf charakteristische Fähigkeiten des einzelnen Menschen, zu lernen und eine bessere Kontrolle über sich selbst zu gewinnen.

Diese Methode ist eine historische Psychologie.[3]

Sozialgeschichtlicher Schlüssel. In ästhetischen Ebenen sind sozial-geschichtliche Erfahrungen aufgehoben. Sie gingen in der Ästhetik nicht verloren, sondern oft werden sie hier überhaupt erst artikuliert. Tiefen-Schichten drücken sich in Symbol-Ebenen, in ausdrücklichen Symbolen und in Metaphern aus.[4]

Personen und Symbole geben Hinweise auf die konkrete soziale Besetzung der Räume, in denen sie erscheinen.

Sie beschreiben jedoch nicht nur die Realität, sondern darüber hinaus intensivieren sie, legitimieren sie, machen sie genußfähig. Sie schaffen Kommunikations-Brücken zwischen den einzelnen, die sich nun gemeinsam auf sie verständigen können.

Weiterhin evozieren diese Symbole Wünsche.

Oft folgt den Symbolen die Realität.

Um dies zu entschlüsseln benötigen wir einen sozial-geschichtlichen Lese-Schlüssel für die Ästhetik.



Der große Platz (Piazza Grande) und das Grafen-Haus (1472) von Francesco di Giorgio Martini).

Chronologie: Stadt und Hof in Urbino

Um 1100 gelingt es Urbino, ähnlich vielen weiteren Städten, die Unabhängigkeit als »freie Commune« (›libero comune‹) zu gewinnen.
In der Auseinandersetzung zwischen Ghibellinen und Guelfen, jeweils angeführt vom Kaiser und vom Papst, schlägt die Stadt sich auf die Seite der kaiserlichen Partei. Neben Arezzo und Pisa wird sie ein ghibellinisches Zentrum.
Die Parteinahme scheint sich jedoch nicht auszuzahlen. Denn:

1155 beendet der Kaiser den Status der Unabhängigkeit dadurch, daß er einen Stadt-Herren (Signore) einsetzt – seinen kaiserlichen Vikar, den Grafen Antonio von Montefeltro. Im Gegensatz zu vielen anderen mittelitalienischen Städten kann Urbino sich nicht von ihm befreien.

1213 verstärkt der Kaiser die Abhängigkeit: der Graf von Montefeltro erhält die Stadt als Lehen.[1]
Die Beziehungen zwischen der gräflichen Obrigkeit und der Stadt sind gespannt.

1234 rebelliert die Stadt, ähnlich anderen Orten, wird jedoch vom Stadt-Herrn erobert.
Graf Guido der Ältere ist eines der Häupter der Ghibellinen-Partei in Italien. Für einen betrügerischen Rat, den er dem Papst bei der Belagerung von Palestrina gibt, setzt Dante ihn in die ›Hölle‹.[2]
Die Stadt ist in einer schwierigen Lage, weil mehrfach der Kaiser sie mehrmals einem anderen Oberherrn als Lehen gibt. 1377 geht das Eigentum an der Stadt vom Kaiser an den Papst über.

1322 wird Graf Federi, als er dem Volk große Extra-Steuern auferlegte, von aufständigen Stadt-Bewohnern getötet.[3]

1359 erobern päpstliche Truppen Urbino, um den auseinandergefallenen Staat der Kirche wiederherzustellen. Ein päpstlicher Legat verwaltet die Stadt.

1375 erobert der Graf Urbino zurück und erweitert sein Territorium über den Appennin bis in das obere Tiber-Tal – mit den beiden wirtschaftlich sehr produktiven Städten Città di Castello und Gubbio.

1384 bildet sich der Staat von Urbino: mit den Bereichen Urbino, Gubbio, Cagli und Montefeltro – eine Fläche von rund 2.000 qkm.

1420 konzidiert der Papst als Lehns-Herr dem Grafen diesen Bereich: juristisch als apostolischer Vikar (Statthalter) – auf Zeit. Fortan unterstützt der Papst nicht mehr die Ausdehnung der Malatesta in Rimini gegen Urbino.
Die Stadt Urbino entwickelt sich zum Handels-Zentrum dieses Flächen-Staates – in der Größen-Ordnung einer oberen Mittelstadt.
Die Grafen verdingen sich als Heer-Führer: als Abenteurer-Kapitäne (›Capitano di Ventura‹). Mit umfangreichen Mannschaften, die sie in ihrem Land anwerben, meist Bauern-Söhnen mit schwieriger Existenz.

Graf Guidantonio (1404–1443), arbeitet fallweise auch als Diplomat für den Papst in Rom, für die Visconti in Mailand, die Republik Florenz und den König von Neapel.

1422 erhält Guidantonio aus einem Verhältnis mit einer bürgerlichen Frau in Gubbio ein uneheliches Kind, den ersten Sohn – Federico.[4]
Dieses illegitime Kind wird vom Hof weggebracht, offensichtlich weil die Gräfin den »Bastard« nicht ertragen will.
Wenig später stirbt die Gräfin und der Graf heiratet erneut. Das Kind wächst außerhalb des Hofes auf – acht Jahre lang bei Giovanna Alidosi in San Angelo in Vado im Tal des Metauro.
Eine gefährliche Haut-Krankheit im Gesicht bringt Federico in Lebens-Gefahr. Als Zeichen bleibt eine charakteristische Warze zurück.

1427 wird in Urbino eine Vereinigung der Woll-Produzenten gegründet.
Im 15. Jahrhundert gibt es im Ort 19 Fabrikations-Stätten (›bottega‹) für Keramik (›vasai‹) und große Gefäße (›horciari‹). Hinzu kommen viele Werk-Stätten von Zimmerleuten, Tischlern, Textil-Herstellern und Färbern.

1433 wird der elfjährige Junge dem Procurator Andrea Dandolo, einem der obersten Beamten der Republik Venedig, übergeben – als Bürge für den Friedens-Vertrag zwischen Papst Eugen IV. (1431–1447) und dem Herzog von Mailand, Filippo Maria Visconti (1402–1447), dessen Verbündeter der Graf ist. Federico lebt 15 Monate in Venedig.

1435 geht das Gerücht um, die Pest breche erneut aus. Federicos Vater erhält von der Signoria und von Papst Eugen IV. die Erlaubnis, den Sohn nach Mantua – zum Marchese Gianfrancesco Gonzaga (1395–1444), einem Freund des Hauses Montefeltro – zu bringen. Dort bleibt Federico zwei Jahre. Er besucht eine Reform-Schule, die rasch berühmt wurde. Der Pädagoge Vittorino da Feltre (1373 oder 1378–1446) hat 1423 sie gegründet, der Marchese fördert sie. In dieser ›Casa Gioiosa‹ (Haus der Fröhlichkeit) werden neue Erziehungs-Methoden ausprobiert.
Bei einem Aufenthalt in Mantua ernennt Kaiser Sigismund (1368–1437) Federico zum Ritter (›cavaliere‹).

1436 darf der 14jährige nach Hause zurückkehren – zunächst in die kleine Signoria der Bocca Trabaria.

1437 bestimmt der Vater aus den üblichen Gründen der Macht-Verfestigung durch Verwandtschafts-Bildung, daß der nun 15jährige heiratet: die 21jährige Gentile Brancaleoni (1416–1458), Angehörige einer wichtigen Familie des Territoriums.
Es ist keine Liebes-Heirat. Sie dauert über 20 Jahre, ohne daß ein Sohn geboren wird. Federico hat viele andere Liebes-Beziehungen. Die Ehefrau ist gutmütig. Sie akzeptiert als Mutter die unehelichen Kinder, die er mitbringt – es sind bis 1444 mindestens drei: Gentile, Antonio und Buonconte (1440–1458).

1437 stirbt der Führer der Söldner-Truppe des Grafen, der ›Capitano di Ventura‹ (Abenteurer-Kapitän) Bernardino Ubaldini della Casta. Der 15jährige Federico bittet

den Vater, das Militär anführen zu dürfen – ein Jahr lang vergeblich. Er sei zu jung, sagt der Vater. Tatsächlich aber will er dem nicht erbberechtigten Sohn das Instrument der realen Macht nicht in die Hand geben, das überdies eine wichtige Einkommens-Quelle des Staates ist. Aber der legitime Sohn Oddantonio ist erst zehn Jahre alt.

1438 erhält der 16jährige Federico das Kommando über die 800 Reiter und wird damit ›Capitano di Ventura‹ (Abenteuer-Kapitän). Sein Lehrmeister ist der Söldner-Führer Nicolò Piccinino aus Perugia (1386–1444) [213], zeitweilig Statthalter in den Marken. Mit ihm kämpft er für die Visconti von Mailand, den Papst und den König von Neapel. Mehrfach wird Federico verwundet.
Als Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417–1468), Signore von Rimini, die Abwesenheit des Militärs nutzt, um Urbino zu belagern, kehrt Federico im Eilmarsch mit seinem Reiter-Heer nach Urbino zurück.

1441 erobert Federico die als uneinnehmbar geltende Felsen-Burg San Leo wieder zurück – mit einer spektakulären Aktion.

1440 verliert Mailand die wichtige Schlacht von Anghiari gegen Florenz.

Um 1440 beendet Leonardo Bruni (1374 bis um 1444), Kanzler der Republik Florenz, die ›Historia Florentini populi‹ (Geschichte des florentinischen Volkes). Sie ist Ausdruck einer stadtkulturellen Selbst-Reflexion des Leit-Bildes Florenz'.

1443 stirbt der Vater. Die Erbberechtigung besitzt Oddantonio: Sohn der Caterina Colonna, einer Nichte von Papst Martin V., Halbbruder Federicos, zehn Jahre jünger. Mit 16 Jahren tritt er die Nachfolge an. [60, 96/97]
Papst Eugen IV. verleiht Federico den Titel eines Grafen: für einen kleinen Bereich des Territoriums San Angelo in Vado und Mercatello sowie eine Reihe von Burgen der Massa Trabaria. Und er macht ihn zum ›Governatore‹ von Pesaro.

19.8.1444 nach der Niederlage in Montolmo beendet Federico die Arbeit für den Herzog von Mailand unter dem Oberbefehl von Francesco Piccinino (gest. 1449), dem Sohn des Nicoló Piccinino. Dann bietet Federico seine Dienste Papst Eugen IV. an. Er erhält eine Absage.

28.11.1444 Über seinen Vertrauten Nagello Galli erhält er nach langen Verhandlungen einen sehr günstigen Vertrag von Francesco Sforza (1401–1466), dem Heer-Führer der Visconti von Mailand und der Republik Florenz.

1444 verschwören sich viele Bürger von Urbino und die Minister Manfredo Pio und Tommaso di Guido dell'Agnello, offensichtlich mit Wissen und Billigung Federicos, gegen den Grafen Oddantonio. Die Verschwörer bringen den Herrscher um. Sein Halbbruder Federico erhält die Nachfolge. Er unterschreibt einen entgegenkommenden Vertrag mit den Bürgern [98/99].
Noch 1479 nennt der Herzog von Kalabrien Federico einen »Kain« (›caino‹), der seinen Bruder erschlug.[5]

1445 kann Federico sich den Rang eines ›Capitano generale‹ erwerben. Dafür erhält er seither in allen Verträgen eine besondere persönliche Bezahlung.

1446 bringt die Allianz mit Francesco Sforza und Mailand Federico in extreme Schwierigkeiten.
Sigismondo Pandolfo Malatesta, Signore von Rimini, dringt erneut in das Gebiet von Urbino ein.
Unter die Exkommunikation des Papstes für Francesco Sforza (1446) fällt auch Federico (bis 1447).

1447 beginnt unter dem neuen Papst Nikolaus V. (1447–1455) die Neuorganisation der Stadt Rom – orientiert an der Wiederaufnahme der antiken Ausdrucks-Sprache.

1447–1448 wehren unter Führung von Federico da Montefeltro und Sigismondo Pandolfo Malatesta die von Florenz bezahlten Heere Vorstöße von Neapel auf florentinisches und auf sienesisches Gebiet ab.
Sigismondo beginnt, die Franziskaner-Kirche in Rimini zu einem Triumph-Tempel um- und auszubauen. Leon Battista Alberti orientiert den Entwurf seines ersten Monumental-Baues, an römisch-antiker kaiserlicher Symbol- und Ausdrucks-Sprache.[6]

1450 wechselt Federico von Florenz, das den Sold allzu säumig zahlt, zu Francesco Sforza. Doch auch dieser Vertrag bringt ihm nicht viel Geld.
Die Sforza, eigentlich Attendole, sind ein Adels-Geschlecht aus der Romagna, das unter Muzio Attendole (1369–1427) den Beinamen ›Sforza‹ annahm. Söldner-Führer Francesco (1401–1466) fühlt sich als Gatte der Bianca Maria Visconti in Mailand erbberechtigt. Mithilfe von Florenz bemächtigt er sich 1450 der Herrschaft über Mailand und Pavia.
Galeazzo Maria Sforza (1444–1476) wird ermordet. Für den minderjährigen Gian Galeazzo Sforza (1469–1494) führt sein Onkel und Vormund Ludovico (1452–1508), Bruder des Galeazzo Maria, die Herrschaft. Eine Seiten-Linie sind die Sforza in Pesaro.

1450 kann Federico, nach seinem Erfolg von 1447/1448, im Alter von 28 Jahren sein erstes kleines Bau-Projekt finanzieren: ein neues Portal für die Fassade von San Domenico in Urbino [150, 232]. Er holt dafür einen Künstler aus der Leitbild-Stadt Florenz.

1451 verdingt sich Federico dem König von Neapel Alfonso d'Aragona (um 1396–1458, seit 1442 König), der nach einem mühsamen Prozeß des Macht-Gewinns eine Politik des Gleichgewichts betreibt.
Federico wird sein Leben lang (bis 1482) in seinem Dienst bleiben – mit ständig neuen Verträgen. Wie es Brauch ist, garantiert der Vertrags-Herr in Kriegs-Zeiten die Unantastbarkeit des Staates seines Heer-Führers.
König Alfonso bezieht Federico in seine diplomatische Tätigkeit ein und gibt ihm delikate Aufgaben. Federico bringt eine Ehe zustande: zwischen Alfonso, Fürst von Capua, Sohn von Ferdinand von Aragon, mit Ippolita Sforza, Tochter des Mailänder Herzogs Francesco Sforza. Durch dieses Ritual stiftet er eine Allianz der bei-

den großen Mächte. Weiterhin betreibt er den Ausgleich von Neapel mit Florenz. Diese Diplomatie zielt darauf, Venedig zu isolieren. Die Großmächte wollen Venedigs Politik verhindern, sich auf das feste Land (›Terra ferma‹) auszudehnen.

1451 Auch als Federico nicht mehr in Diensten des Francesco Sforza steht, unterhält er Beziehungen zu ihm. Denn der Sforza ist in der Figuration der Mächte der »oberste Regulator der kleinen Herrschaften der Romagna« (Walter Tommasoli).
Als Gegenleistung vermittelt Francesco Sforza, daß Papst Nikolaus V. dem Grafen Federico das Vikariat auf Zeit über Urbino, Cagli, Fossombrone, Gubbio und Montefeltro verleiht.

1451 verliert Federico in einem Turnier ein Auge und einen Teil der Nase. Dadurch erhält er sein durch Porträts bekanntes, charakteristisches Aussehen.

1453 erkranken Federico und viele seiner Leute in der Bassa Maremma, dem Küsten-Gebiet südlich von Livorno, schwer.

1454 wird unter dem Druck der türkischen Bedrohung zwischen Florenz, Mailand und Venedig der Friede von Lodi geschlossen. Er zielt auf ein Gleichgewicht zwischen den Großmächten. Italien wird in acht Staaten aufgeteilt: das Herzogtum Mailand, die Republik Venedig, das Herzogtum Savoyen, die Republik Genua, die Republik Florenz, die Republik Siena, der Kirchen-Staat und das König-Reich Neapel. Die Italische Liga (›lega italica‹) entsteht: ein Bündnis auf Gegenseitigkeit zur Festigung des Status quo, aber auch um sich gegen den Druck ausländischer Mächte, vor allem von Frankreich, zu sichern. Unter vielen Schwierigkeiten wird die Liga bis 1495 erneuert.[7]

1455–1457 Tiefgreifende ökonomische Krise in Italien.

1456 Katastrophe: die Pest.

1455–1457 verliert Federico die Feld-Züge für Neapel.
Die ökonomische Krise in Italien trifft auch Neapel. In Friedens-Zeiten sinkt der Preis für die Söldner-Heere. Offensichtlich wird die Truppe verkleinert.

1455–1456 Viele Forscher vermuten, daß Federico sich mit etwa 33 Jahren in Urbino das ›Alte Appartement‹ bauen läßt, unter Verwendung bestehender Häuser. Zweifel sind erlaubt: Gerade zu diesem Zeit-Punkt sind die Verhältnisse für Federico sehr ungünstig.
Jetzt eskalieren auch die Auseinandersetzungen mit Sigismondo Pandolfo Malatesta, Signore von Rimini: zu Raub-Zügen und Plünderungen. Gespräche enden, trotz Vermittlung Mailands, in Beschuldigungen und gesteigertem beiderseitigen Haß. Dies führt zu neuen Plünderungen, Morden, Entführungen und schließlich (1457) zum Krieg.

1457 stirbt mit 42 Jahren die erste Ehefrau Federicos, Gentile Brancaleoni.

1458 Ein Jahr später stirbt mit 18 Jahren Federicos begabter, unehelicher Lieblings-Sohn Buonconte, den er als Nachfolger bestimmt hatte,[8] auf dem Weg zum König von

	Neapel in Aversa: an der Pest. Federico schreibt dem Herzog von Mailand: »Mein Herr, ich weiß, daß Gott unser Herr mir für meine Sünden ein Auge und diesen Sohn genommen hat ...«
1459	beendet der Schieds-Spruch von Papst Pius II. (1458–1464) in Mantua den Krieg zwischen Rimini und Urbino. Denn der Papst braucht Ruhe für die Vorbereitung eines Kreuz-Zuges gegen die Türken. Weil die Großmächte sich etabliert haben und an der Balance interessiert sind, lassen sie keine weitere Macht hochkommen. So scheitert die Ambition Federicos, die Herrschaft der Malatesti zu vernichten und selbst zu übernehmen. Die Großen stellen den Vorkriegs-Zustand wieder her. Das bedeutet: Die kleine Herrschaft Federicos muß klein bleiben. Federico lernt, daß er sich lediglich im Rahmen eines bestehenden Gefüges der Großmächte bewegen darf.
Um 1459	schreibt Flavio Biondo (Forli 1392, bis Rom 1463) sein Werk ›Roma triumphans‹.
1460	zeigt sich die Position Federicos in einer neuen Ehe: Der 38jährige heiratet die 13jährige Battista Sforza (1446–1472) [184], Tochter Alessandro Sforzas, des Stadtherrn von Pesaro, Nichte des Herzogs von Mailand. König Ferdinand von Neapel und Papst Pius II. stimmen zu.
1460–1462	läßt Papst Pius II. seinen Geburtsort Corsignano zu einem kleinen Florenz ausbauen und nennt es Pienza (= Pius-Stadt) [298].
1460–1461	im Krieg um den Thron von Neapel wird Federico zum ›Capitano generale‹ der Italischen Liga ernannt: zum obersten Heer-Führer. Als der neue König Ferdinand von Aragon beim Aufstand seiner Barone völlig auf die Verlierer-Bahn gerät und keinerlei Mittel mehr hat, schreibt Federico dem Herzog von Mailand, er möge Geld schicken – und dieser sowie Papst Pius II. – tun es. Pius II., mit dem sich Federico ausgezeichnet versteht,[9] versucht, Frieden herbeizuführen, um seinen Kreuz-Zug gegen die Türken organisieren zu können. Federicos Heer besiegt eine Anzahl rebellischer Barone im König-Reich Neapel und dann im römischen Gebiet. Dafür zollt ihm der Papst höchstes Lob. Nun erhält der Graf von Urbino einträgliche Verträge.
1460	hat er endlich die Schulden getilgt, die durch die Mißwirtschaft seines umgebrachten Halbbruders entstanden. In seinem Territorium geht es wirtschaftlich aufwärts. Federico beginnt, Geld von den Bürgern Urbinos zu sammeln, um einen neuen Dom zu bauen. [17, 139, 160] Er selbst steuert zu diesem symbolischen Bau-Werk 497 Dukaten bei.[10]
1461	besiegt Federico nahe der Stadt Fano den Sigismondo Pandolfo Malatesta von Rimini. Diese Niederlage hat weitreichende Folgen für den ambitionierten Malatesta.
1461	hält der Gelehrte Giovan Mario Filelfo in Bologna eine öffentliche Ruhmes-Rede auf Federico [72].

1461 schreibt Federico in einem Brief an seinen Arzt Battiferro Battiferri da Mercatello, daß er während eines schweren rheumatischen Anfalls an Selbst-Mord dachte.

1463 trägt Federico seine Dienste Venedig an, aber Venedig sagt ihm höflich ab.

1463 betreibt Federico im Konsens mit der Bevölkerung die Absetzung des Bischofs von Urbino.

1464 ist der florentinische Architektur-Theoretiker und Entwerfer Leon Battista Alberti, einer der wichtigsten Denker im künstlerischen Bereich, Gast am Hof in Urbino.[11] [153] Auch weil 1438/39 im Konzil von Ferrara und Florenz die Einigung zwischen der westlichen römischen und der östlichen orthodoxen Kirche nicht zustande kam, konnten 1453 die Osmanen Konstantinopel erobern.

1464 aber stimmt nur das besonders interessierte Venedig dem Appell des Papstes Pius II. zu, gegen die Türken einen Kreuz-Zug zu unternehmen [55]. Trotz angegriffener Gesundheit begibt sich Pius II. nach Ancona und leitet selbst das Unternehmen. Federico, der seine Teilnahme verweigert, erhält die Aufgabe, während der Abwesenheit des Papstes den Kirchen-Staat zu bewachen. Kurz darauf (14. August) stirbt Pius II. in der Hafen-Stadt. Die Flotte löst sich auf.

1479 nehmen die Osmanen im Zuge ihrer Eroberung der Balkan-Länder Skutari (heute: Shkodra (Albanien) ein. 1480 landen türkische Truppen in Otranto (Süditalien). Andererseits ermuntert die Führung der Republik Florenz unter Lorenzo Medici indirekt den Sultan Mohammed II. Fatih (1451–1481), Venedig weiterhin unter Druck zu setzen.

1464 ff. Unter Papst Paul II. (Pietro Barbo aus Venedig,1464–1471) gerät Federico in eine diplomatisch unangenehme Lage: Einerseits ist er Lehns-Träger des Papstes, aber sein militärischer Auftraggeber, der König von Neapel, Ferdinand von Aragon, ist ein Feind von Paul II.
Geschickt versteht Federico es, diese Situation zur Steigerung seines Markt-Wertes zu nutzen: Der König von Neapel muß, um Federico als Heerführer zu halten, die Vertrags-Summe erhöhen.
Federico teilt den Oberbefehl über die Italischen Truppen (›Lega italica‹) jetzt nur noch mit dem alten Condottiere Bartolomeo Colleoni (1400–1476) aus Venedig.[12]
Über den Architekten Luciano Laurana wissen wir wenig.

1465 Um den 1. Mai 1465 bittet Alessandro Sforza die Gonzaga in Mantua um einen Besuch des Laurana. »per haver el consiglio e parere suo circha quelle … fabriche« mit dem Versprechen an Barbara von Brandenburg, »che non lo ritiria se non pochi zorni«[13]. Daraus läßt sich aber nichts über die Aufgabe schließen, auch nicht, ob es sein erster Besuch ist. Alessandro fordert ihn nochmals an. Am 20. Januar ist er auf dem Weg zwischen Mantua und Pesaro.[14]
Laurana wird in einigen Dokumenten in Mantua und in Urbino als ›ingegnero‹ bezeichnet.[15]

1466 ist Federico Generalkapitän der Italischen Liga und Berater sowie Kapitän des Herzogs von Mailand und des Königs von Neapel, ferner General für Papst Paul II. (›Luogotenente generale‹).

Wohl in einer Zeit großen Erfolges und hohen Prestiges, entsteht die Triumph-Darstellung mit den Porträts von Federico und seiner Frau Battista Sforza. Piero della Francesca malt sie (heute im Museum der Uffizien in Florenz [87]). Die Besonderheit: Federico läßt sich nicht als Graf oder Heer-Führer, sondern als Gelehrter darstellen.

1467 von Venedig umworben erhöht sich noch einmal der Preis für die militärischen und diplomatischen Dienste Federicos.

1467 endet die sehr harte Schlacht bei Riccardina zwischen den Truppen von Federico und Bartolomeo Colleoni aus Venedig ohne Sieger. Dadurch verfehlen die vom Colleoni vertretenen Florentiner Emigranten ihr Ziel, die subversive Medici-Herrschaft in Florenz zu stürzen und die Demokratie wieder herzustellen. Venedig kann seine geheimen Vorherrschafts-Pläne nicht verwirklichen. 1468 wird Frieden geschlossen.

1467 Auf dem Höhepunkt seines Erfolges läßt Federico sich ein neues, nun angemesseneres »Haus« (›casa‹) bauen – als Wohn-Sitz, Residenz und Konferenz-Stätte [151].

1467 übersiedelt der Architekt und Ingenieur Luciano Laurana von Mantua nach Urbino.[16] Er arbeitet dort von 1467 bis 1472. [155]

1468 Am 10. Juni schreibt Federico von Pavia aus, nachdem es Streit zwischen einigen Meistern gegeben hatte, die Bestallungs-Urkunde (›rilascio della patente‹) für den Architekten Luciano da Laurana: Er soll der einzige Verantwortliche für den Ausbau der Residenz sein.[17] [155]

1468 im Juli, macht Federico Reisen nach Pisa und nach Florenz.[18]

1468 wird in den neuen Vertrag mit dem Herzog von Mailand die brisante Geheim-Klausel eingesetzt, daß Federico im Notfall gegen den Papst kämpft. Rechtlich ist dies eine Wendung gegen den eigenen Lehns-Herrn, da Federico Vasall des Staates der Kirche ist. Politisch zeigt der Vertrag die Absicht Federicos, auch weiterhin die Macht-Balance der fünf italienischen Großmächte (Neapel, Rom, Florenz, Mailand, Venedig) zu betreiben.

1468 demonstriert Federico deutlich, daß er nicht zur Verfügung stehe: für eine Politik der Erweiterung des Kirchen-Staates, u. a. für die Eroberung des von Venedig nach dem Tod von Sigismondo Pandolfo Malatesta (1468) besetzten Rimini durch den Papst. Er rettet mit seinem Eingreifen und Sieg bei Mulazzano gegen das päpstliche Heer den Kleinstaat (Signoria) von Rimini.
Dafür erhält Federico die begeisterte Zustimmung vieler italienischer Intellektueller, die von Papst Paul II. feindselig behandelt wurden,[19] vor allem wegen dessen Vorgehen gegen Schriftsteller der römischen Akademie (1468), die er einsperren läßt.
Federico signalisiert damit auch, daß er kein Interesse an einer Ausweitung seines eigenen Territoriums mehr hat. Offensichtlich ist er darin weitaus realistischer als viele seiner Auftrag-Geber. Was er unternimmt, ist – nach zehn Jahren Festigung seines Staates – einzig die Sicherung seines Terrains.

	Mit seinem Sieg über das päpstliche Heer 1468 wird Federico jedoch suspekt: für den Papst, für Mailand und Venedig. Er treibt ein komplexes diplomatisches Spiel.
1470	wird die vom Papst bedrohte ›Lega italica‹ wieder zusammengeführt und Federico erneut zum Generalkapitän berufen. Dieses Mal sogar für zwei Jahre. Nunmehr ist er der wichtigste Heer-Führer und zugleich Diplomat. Der Friede ist gerettet.
1471	wird ein ruhiges Jahr. Mit dem neuen Papst Sixtus IV. (Francesco della Rovere, 1471–1484) versteht sich Federico. Ausgleich mit Rimini.
1472	wird in Gubbio, nach 12jähriger Ehe und nach sechs Mädchen, endlich der Erbe Guidobaldo (1472–1508) geboren und mit einer Serie von großen Festen gefeiert [88, 90, 179]. Kurz danach stirbt, mit 26 Jahren, die Mutter, Battista Sforza. Federico sagt öffentlich, er wolle nicht mehr heiraten.
1470–1480	entwickelt Federico eine landesweite Verteidigungs-Strategie zur Sicherung seines Territoriums. Viele Militär-Anlagen im Herzogtum werden ausgebaut, andere neu angelegt. Sie dienen auch zum Anwerben von Soldaten und als Ausbildungs-Stätten.
1472	Dafür beruft Federico aus Siena (Toskana) den Architekten Francesco di Giorgio Martini (1439–1502). Dieser entwickelt sich zu einem der wichtigsten Militär-Baumeister und Bau-Theoretiker Italiens.
1474	Papst Sixtus IV. stiftet Unruhe: Er will expandieren. Verhandlungen über die Erneuerung der Liga. Am 6. August ernennt der Papst Federico zum ›Gonfaloniere‹ (Oberster Heer-Führer) der Santa Romana Chiesa.
1474	ist Federicos erfolgsreichstes Jahr. Am 18. August erhält er von König Eduard IV. von England die Insignien des Hosenband-Ordens, des höchsten Ordens des englischen König-Reichs. Am 21. August verleiht ihm Papst Sixtus IV. den Herzogs-Titel, auf den er Jahrzehnte warten mußte. Sein Halbbruder und Vorgänger Oddantonio hatte ihn bereits nach kurzer Zeit erhalten. Und am 21. September gibt ihm der König von Neapel den Ritter-Orden mit dem Hermelin-Halsband (›ordine cavalleresco del Collare dell'Ermelino‹).
1475	macht Papst Sixtus IV. die vatikanische Bibliothek der Öffentlichkeit zugänglich.
Um 1476	läßt Federico das intime Studier-Zimmer (›studiolo‹) im Herzogs-Palast einrichten [215].
1476	wird der Herzog von Mailand, Galeazzo Maria Sforza, ermordet.
1477	entstehen viele kleine Aufstände im Staat der Kirche. Florenz ist darin verwickelt – mit der Absicht, ihn zu destabilisieren. Dies führt zu großen Spannungen zwischen Florenz und Rom.

1477	stürzt Federico bei einem Besuch im Palazzo cittadino castellano in San Marino lebensgefährlich. Die Unfall-Verletzung ist schmerzhaft und heilt kaum. Zwei Jahre lang ist er nicht in der Lage, an Militär-Kampagnen persönlich teilzunehmen. Aber Neapel und Rom erneuern trotzdem die Militär-Verträge – sie nutzen sein Prestige.
1478	Papst Sixtus IV. exkommuniziert die Regierung des Lorenzo Medici in Florenz.
1478	Die Verschwörung der Pazzi in Florenz gegen die subversive Herrschaft der Medici scheitert.
1478/79	Der Krieg zwischen Sixtus IV. und Florenz stört das Gleichgewicht der Großmächte erheblich.
Ende 1478	läßt sich Federico – immer noch nicht geheilt – auf das Schlacht-Feld tragen, aber es bekommt ihm nicht gut. Daher geht er im Januar 1479 zur Kur nach Bagni di Petroli di Siena. Im Juni kehrt er zum Heer zurück, aber sein linker gebrochener Fuß verursacht ihm immer noch große Schmerzen.
1480	hat Federico Verträge mit Neapel und Rom, die beide miteinander verfeindet sind. Aber keine der beiden Mächte kann ihn entlassen, ohne sich selbst zu isolieren.
1480	betraut Papst Sixtus IV. seinen Sohn Gerolamo Riario mit dem Amt des Generalkapitäns des Staates der Kirche.
1480	schreibt der Maler Piero della Francesca in Sansepolcro sein theoretisches Werk über die Perspektive in der Malerei (›De prospectiva pingendi‹).
1481	»befreit« Sixtus IV. Federico von seinen Ämtern im Staat der Kirche.
1482	arbeitet Federico als ›Capitano Generale‹ der Liga für Neapel, Florenz, Mailand und Ferrara.
1482	bricht eine Fieber-Epedemie in den Heeren der Liga und Venedigs aus: vor Ferrara, das von Venedig bedroht ist. Der Herzog, »alt und bei schlechter Gesundheit« (›vecchio e malsano‹), wird von mehreren Fieber-Anfällen geschüttelt. Er wird an den Hof von Ferrara gebracht: dort stirbt er, 60 Jahre alt [56]. Federicos Sohn Guidobaldo (1482–1508) ist erst zehn Jahre alt. [77, 88, 90, 179]
1482/1488	führt der loyale Kanzler Ottaviano degli Ubaldini († 1488), Halbbruder Federicos, sechs Jahre lang die Regentschaft. [91/92] Guidobaldo heiratet eine Gonzaga-Tochter: Elisabetta [207]. Guidobaldo hat ein gräßliches Schicksal: »... noch ehe er das Alter von zwanzig Jahren erreicht hatte, an Gicht erkrankte, die unter gräßlichsten Schmerzen fortschreitend in kurzer Zeit alle Glieder dermaßen behinderte, daß er weder auf seinen Füßen stehen, noch sich bewegen konnte; so blieb einer der schönsten und wohlangelegtesten Körper der Welt im Blütenalter entstellt und verdorben«. Er »lebte in der Krankheit wie ein Gesunder ... mit höchster Würde und in jeder-

manns Achtung, dementsprechend führte er, obwohl derart krank am Körper unter den ehrenvollsten Bedingungen Krieg im Dienste der durchlauchtigsten Könige von Neapel ...; danach mit Papst Alexander VI. und mit den Venezianern und Florentinern. Nach der Erhebung Julius II. zum Papst wurde er zum Kapitän der Kirche ernannt ...« (Baldassare Castiglione).[20] [179]

1484 wird die lateinische Ausgabe des Platon gedruckt, herausgegeben von Marsilio Ficino (Figline Valdarno 1433, Careggi 1499).

1485 erscheinen posthum im Druck: Zehn Bücher »Über die Baukunst« (›De re aedificatoria‹) von Leon Battista Alberti. Das um 1460 geschriebene Werk zirkulierte bisher nur als Manuskript – bis zum Druck 1485 in Florenz.

1494 Zieht der französische König Karl VIII. in Florenz ein. Kurz danach nimmt er auch Neapel ein.
Gründung der Heiligen Liga gegen Karl VIII.

1500 Bis um 1500 wird die direkte päpstliche Oberhoheit nur im engeren Gebiet des Staates der Kirche ausgeübt (Rom, Viterbo, Spoleto, Orvieto u. a.). Sonst aber, besonders in Latium und in den Sabiner-Bergen, durch feudale ›Signorien‹ großer päpstlicher Familien (Colonna, Orsini, Conti, Prefetti, Anguillara u. a.). Oder, vor allem in vielen Städten der Romagna, der Marken und Umbriens, durch bürgerliche ›Signorien‹ in der Rechts-Position päpstlicher Verwalter (u. a. Bentivoglio in Bologna, Manfredi in Faenza, Riario in Forli und Imola, Sforza in Pesaro, Della Rovere in Sinigaglia, Montefeltro in Urbino, Cagli und Gubbio).

Papst Alexander VI. (residiert 1492–1503) benutzte seinen Sohn Cesare Borgia (nach 1475 bis 1507), genannt Herzog ›Valentino‹, als seinen rechten Arm. Man sagte dem Herzog nach, daß sein Körper zur Hälfte Fuchs und zur Hälfte Löwe sei.
Der Florentiner Niccoló Macchiavelli (1469–1527) erblickt in dem Gewalt-Menschen den Mann, der Italien einigen könnte (›Il Principe‹ [Der Fürst] 1512/14).
Am 20. Juni 1502 erhält Herzog Guidobaldo im Kloster San Bernardino eine Eilbotschaft aus Fossombrone: Zwischen der Isola di Fano und Sorbolongo sind 1.000 Infanteristen des Valentino gesichtet worden.
Der Herzog verkleidet sich als Bauer und zieht mit einigen als Hirten und Jäger verkleideten Soldaten durch die Landschaft der Feltria nach Ravenna und dann nach Mantua zu den Verwandten seiner Frau Elisabetta Gonzaga.
Noch in derselben Nacht marschiert der »Valentino« in Urbino ein – mit 10.000 Soldaten. Die Söldner plündern unter anderem das Herzogs-Haus und richten dabei schwere Schäden in der Bibliothek an. Sie zünden das bischöfliche Archiv an.
Im Gefolge des Borgia zeichnet Leonardo da Vinci (1452–1519) einen Plan der Festungs-Anlage von Urbino.[21]
Im Oktober 1502 bricht im ganzen Herzogtum ein Volks-Aufstand aus, die »Rebellion von Urbino« (Niccoló Macchiavelli) gegen den Borgia. Er beginnt in San Leo, der Funke springt über nach Fossombrone, Pergola, Cagli, Urbino. Aus allen Gemeinden werden die Soldaten des Borgia vertrieben.

Am 18. Oktober 1502 kehrt Guidobaldo nach Urbino zurück, ein großes Volks-Fest wird gefeiert.
Als der Borgia ankündigt, er wolle Urbino zurückerobern, erklärt die Bevölkerung – und selbst die Frauen –, daß sie gemeinsam kämpfen werden. Am 8. Dezember 1502 muß Guidobaldo nochmals fliehen, erst nach Città di Castello, dann nach Mantua, schließlich nach Venedig. Der Borgia kommt mit einem großen Heer zurück und ruft sich zum Gouverneur aus.
Aber die Bevölkerung bereitet einen neuen Volks-Aufstand vor.
Dann fällt ganz plötzlich das Macht-Gebäude des Borgia zusammen: Sein Vater, Papst Alexander VI. stirbt am 9. August 1503 – und er verliert seinen Schutz-Herrn.
Als die Nachricht vom Tod des Papstes eintrifft, gibt es für die Bevölkerung kein Halten mehr. Dabei werden viele Sympathisanten des Borgia umgebracht oder verletzt.
Cesare Borgia verliert sein Lehen, und die unterworfenen Städte kehren zu ihren vormaligen Herren zurück, u. a. Urbino zu Guidobaldo da Montefeltro.

---

15. Jh. Schon im 15. Jahrhundert wurde Italien ein Spannungs-Feld für ausländische Mächte: König Alfonso von Neapel war mit Spanien verbunden, Florenz mit Frankreich, Mailand mit beiden Mächten.

1501 ergibt sich der König von Neapel den Franzosen. Frankreich und Spanien setzen sich dauerhaft in Italien fest und zerstören das Gleichgewicht der italienischen Großmächte.

1504 beruft Papst Julius II. (1503–1513) Guidobaldo zum ›Gonfaloniere‹ (Feld-Herrn) des Staates der Kirche.

Um 1507 läßt der Hofmann und Schriftsteller Baldassare Castiglione (Casatico/Mantua 1478 bis Toledo 1529) seine fiktiven Gespräche im Herzogs-Palast von Urbino stattfinden. [206]
Castiglione schreibt: »... daß die Italiener bei all ihrer Kenntnis der Wissenschaften seit einiger Zeit recht wenig Tüchtigkeit in den Waffen gezeigt haben, was leider allzu wahr ist«.[22]

1508–1538 Da Herzog Guidobaldo keinen Sohn hatte, erhält nun der adoptierte Neffe Francesco Maria della Rovere (1490–1538) das Herzogtum. Der Lorbeer-Kranz mit vier Eichen-Zweigen bezeichnet die Familie. Wappen-Symbole sind die drei Metae.

1517 entzieht der Medici-Papst Leo X. (1513–1521) das Lehen dem Herzog – unter einem rechtswidrigen Vorwand.
Er gibt es Lorenzo II. de Medici (1492–1519), einem Sohn von Piero und Enkel von Lorenzo dem Älteren.
Der Florentiner Niccolò Macchiavelli widmet Lorenzo II. sein Buch ›Über den Fürsten‹ (Il principe; 1512/14). Dieser reagiert allerdings nicht positiv darauf.

1521 endet mit dem Tod von Papst Leo X. die kurze Medici-Herrschaft in Urbino.
Im 16. Jahrhundert verlagert sich die Hauptproduktion der Keramiken von Faenza, die im 15. und 16. Jahrhundert berühmt waren, nach Urbino.

1572/1574	Rebellion in Urbino.[23]
1623	bricht eine Katastrophe über die Stadt herein: Der Fürsten-Hof wird nach Pesaro verlegt. Das bedeutet: wenigstens 500 direkt Bedienstete ziehen weg. Viele Zulieferer verlieren ihre Aufträge.
1631	stirbt nach mehr als hundert Jahren Herrschaft die Familie Della Rovere aus. Papst Urban VIII. (1623–1644) zieht das Lehen des Herzogtums ein. Die zentralstaatliche Politik des absolutistisch gewordenen Papsttums verleibt Urbino dem Staat der Kirche ein. Die beweglichen Wert-Objekte (u. a. die Gemälde) gehen nach Florenz an den Hof der Medici. Mit ihnen war der letzte Della Rovere verschwägert: Federico Ubaldo hatte 1621 Claudia de Medici geheiratet. Deren einzige Tochter heiratete Großherzog Cosimo II. Medici. Kardinal Barberini, der erste Legat des Papstes in Urbino, schleppt die ›Berühmten Männer‹ aus dem Studier-Zimmer und die ›Musen‹ aus der Musen-Kapelle nach Rom. In dieser Zeit werden auch die bemalten Leder-Verkleidungen abgenommen, die im 16. Jahrhundert in Urbino und Pesaro entstanden waren (später von Gobelins ersetzt). An Ort und Stelle bleibt nur die unbewegliche Architektur, einschließlich der Intarsia-Türen. Das Herzogs-Haus verfällt. Die Päpste lassen seine Schätze nach Rom bringen, u. a. die Bibliothek (1657).
1700–1721	amtiert Gian Francesco Albani aus Urbino als Papst, unter dem Namen Clemens XI. Die Albani waren einst aus Albanien geflüchtet und in Urbino zu Militär-Führern aufgestiegen. Der Albani läßt als Infrastruktur-Einrichtung das Adels-Kolleg neben San Francesco bauen.
1737	wird auf dem langen Platz, der dem Ball-Spiel dient, ein ägyptischer Obelisk (588/568 v. Chr.) aufgestellt.
Um 1750	sind die Relief-Bilder der Technologie-Ausstellung an den Bänken der Platz-Fassaden stark angewittert. Sie werden im Inneren des Gebäudes in Sicherheit gebracht: unter dem Dach im oberen Umgang des Innenhofes (›sopralogge‹). Dort bilden sie einen Teil des ›Museo di antiche iscrizioni‹ (Inschriften-Museums), das Kardinal Stoppani gründet. Giovan Francesco Buonamici (Architekt in Rimini) erhält den Auftrag, weitere Szenen der zeitgenössischen Technologie zu entwerfen (1756 aufgestellt).
1797–1808	Die Zeit der französisch geprägten Zugehörigkeit zur Cisalpinischen Republik dauert nur kurz.[24] Unter Napoleon (1769–1821) wird umfangreicher Straßen-Bau betrieben, um eine Verkehrs-Infrastruktur zu schaffen, u. a. eine neue Straße von Florenz nach Arezzo, Borgo Sansepolcro, Bocca Trabaria und durchs Metauro-Tal nach Fano.

1814/1818	Hungers-Not. Die Speicher sind leer, von den Militärs geplündert.
1818	Reaktion: Ausschluß der Bürgerlichen, der »Emporkömmlinge«, aus den Stadt-Räten. Folge: Sie organisieren sich in geheimen Zirkeln.
Nach 1820	Reform-Vorschläge des Regierungs-Kommissars Fulvio Corboli (1752–1826) zur Industrialisierung. Unter Papst Leo XII. (1823–1829) Rückkehr zu alten Verhaltens-Weisen der römischen Kurie, u. a. Privilegierung des Klerus, Verbot der italienischen Sprache vor Gericht zugunsten der lateinischen. Juden dürfen kein Eigentum besitzen, müssen im Ghetto wohnen, werden mit einer Sonder-Steuer belastet und unter Aufsicht der Inquisition gestellt.
Um 1831	Oppositions-Bildung des landbesitzenden Bürgertums, der aufgeklärten, republikanischen Carbonari-Zirkel [»Köhler«] und der Ex-Offiziere von Napoleon gegen die Regierung von Papst Gregor XVII. (1831–1846).
1831	Volkserhebung. Der neue päpstliche Legat, Kardinal Giuseppe Albani (1750–1834), greift zu harten Mitteln.
1830/1831	Der Bau einer neuen Straße in Urbino (›strada nuova‹, ›Porta Nuova‹) von der Süd-Spitze der Altstadt auf der Stadt-Mauer entlang ins Zentrum, löst auf dem Berg-Sattel vor San Francesco eine städtebaulich folgenreiche Umstrukturierung aus: Es entstehen die ›Piazza Nuova‹ (›Piazza Repubblica‹), die Arkaden-Straße (›Corso Garibaldi‹, 1853/1863) und die gewundene Straße am Pincio – »zur Würde und Bequemlichkeit« (›all'ornamenta e al comodo‹) der Stadt.
1846	verspricht der neugewählte Papst Pius IX. (1846–1878) Verwaltungs- und Sozial-Reformen im Kirchen-Staat.
1848	schreibt der römische Abgeordnete Diomede Pantaloni: »Die Bevölkerung befindet sich in einem Zustand drückenden Elends und die Ernährung der armen Klasse … [ist] weitaus schlechter als vor 50 Jahren«.[25]
1849	stabilisieren österreichische Truppen den Staat der Kirche. Folge: gewaltsame Unterdrückung der Hoffnungen auf die Republik und den National-Staat.
1860	wird Urbino vom Jäger-Regiment von Montefeltro unter Odoardo Pierazzoli erobert: Der Aufstand bricht aus. Im Plebiszit entscheidet sich eine Mehrheit der Stimmen für die Zugehörigkeit zu Piemont bzw. zum König-Reich Italien. Das Volk, vor allem die Bauern, nehmen wenig an den Ereignissen teil. Der Analphabetismus ist weit verbreitet und liegt über dem Durchschnitt des König-Reichs Italien.
1861–1865	organisiert der Sonderkommissar der Regierung, Lorenzo Valerio (Turin 1810–1865), das gesamte Bildungs-Wesen neu. Als einzigartiger Fall in der italienischen Verwaltung erhält die Provinz der Marken

nominell zwei Hauptstädte: Pesaro und Urbino. Aber die Öffentlichen und Verwaltungs-Gebäude werden in Pesaro konzentriert.
Der Herzogs-Palast, nun Eigentum der Staats-Güter, verfällt weiter. Er dient als Gefängnis, Polizei-Station (›Prefettura‹), Finanz-Amt und als Lager für das staatliche Salz- und Tabak-Monopol. Das hölzerne Theater wird zerstört.

1863 besitzen einige wenige Familien in der Stadt Reichtum. Von 2.700 Familien auf urbinatischem Territorium befinden sich 560 in Armut und 1.190 betreiben Land-Wirtschaft auf ärmlichstem Terrain.

1869 erhält die Accademia Raffaello (Raffael-Gesellschaft) Räume.

1873 ist die von den Franzosen um 1800 wiederaufgebaute (vorher geschleifte) Befestigungs-Anlage militärisch überholt und wird abgerissen. An ihrer Stelle werden Grün-Anlagen geschaffen – als Geschenk für die Bevölkerung und als bürgerliche Promenade.

1874 wird der Herzogs-Palast zum National-Monument erklärt.

1883 feiert die Bevölkerung den 400. Jahres-Tag der Geburt Raffaels (1483–1520). Aus diesem Anlaß werden im Herzogs-Palast zum ersten Male Räume restauriert.

1891 wird in einer Verordnung über das Bau-Wesen und das Aussehen der Gebäude vorgeschrieben, daß jeder Abbruch angefragt werden muß, daß eine ständige Kommission eingerichtet wird, und daß das Aussehen von Gebäuden nach bestimmten Regeln gestaltet werden soll.

1898 Einweihung der Eisenbahn-Linie Urbino–Pergola–Fabriano.
Vergebens bemüht sich die Stadt um einen Anschluß an die Eisenbahn-Linie der Romagna.
Ökonomische Krise, vor allem in der Landwirtschaft.
Dekadenz von Großgrundbesitzer-Familien, die in der Stadt eine große Rolle spielen.

1900 Anfang des 20. Jahrhunderts erholt sich die Landwirtschaft.

1912 wird die National-Galerie (›Galleria Nazionale delle Marche‹) im Herzogs-Palast gegründet. Schon seit 20 Jahren werden im Gebäude Kunst-Werke aufbewahrt.
Die Galerie erhält die Bilder aus den nach 1860 säkularisierten Klöstern. Hinzu kommen Leih-Gaben und Ankäufe.
Die Galerie stellt auch die Gobelins des 16. und 17. Jahrhunderts aus.

20. Jh. Mit dem Ausbau der Umgehungs-Straße und dem Entstehen neuer Stadt-Viertel, vor allem nach 1950, wird die Altstadt zu einer Art bauhistorischem Museum: »Eine kulturelle Weltstadt in der Größenordnung eines Dorfes« (Paolo Boninsegna).

1922 entsteht die Schule für Kunst und Handwerk (›scuola d'arte e mestieri‹).

1924 juristische Fakultät der Universität.

1925	›Instituto della decorazione ed illustrazione del libro‹ (Institut für Buch-Schmuck und Buch-Illustration).
1931	Fakultät für Pharmazie.
1936	Fakultät für die Lehrer-Ausbildung (›magistero‹).
1935/1957	›Regolamento di edilizia e pubblico ornato‹ mit 49 Artikeln.
Seit 1938	ist Urbino Sitz der Superintendentur für die regionalen Museen, dann auch des Denkmal-Amtes.
1944	liegt die Stadt in der Rückzugs-Linie, der ›linea gotica‹, der NS-Armee. Die Minen in den Festungs-Werken werden nicht gezündet, weil die Deutschen hastig abziehen müssen. Sie wollen Urbino bombardieren, zerstören jedoch durch einen Irrtum das 17 km entfernte Urbania.
1945/1951	italienisches Gesetzgebungs-Dekret über die Wiederaufbau-Pläne – vor allem zum Schutz der historischen Zentren.
1947	wird Carlo Bo Rektor der Universität (1959 Ehren-Bürger). Er bleibt es über 50 Jahre lang bis zu seinem Tod im Jahr 2000.
1948	werden in der Altstadt zwei Kinos gebaut.
1949	entstehen die ersten Quartiere außerhalb der Mauern in gestreuter Bebauung (›in modo dispersivo‹).
Seit 1954	haben die Kommunisten im Stadtrat die absolute Mehrheit.
1954	verlangt die Stadt-Verwaltung erfolglos, daß die Stadt in das erste Verzeichnis der Orte eingeschrieben wird, die verpflichtet sind, einen Generalbebauungs-Plan aufzustellen (›piano regolatore generale‹) – als Instrument zur Verhinderung von Spekulation.
1954/1957	entwirft und realisiert der Architekt Gian Carlo De Carlo (Mailand) im historischen Zentrum die Straßen-Beleuchtung (›lampada stradale‹).
1955	baut De Carlo Reihen-Häuser für Universitäts-Bedienstete.
1956	wird die Philosophische Fakultät (›facoltà di Lettere‹) gegründet.
1958	entsteht in Ancona die neue Wirtschafts-Fakultät der Universität Urbino. In dieser Zeit ist Urbino in voller Dekadenz. Die Leute haben die Bedeutung des Ortes aus den Augen verloren. Die Universitäts-Leitung, geführt von Carlo Bo, übernimmt die Initiative. Die Rats-Mehrheit spielt mit. Die Entscheidung für einen General-Plan ist autoritär, der Prozeß weithin demokratisch.

1958	beauftragt das Stadt-Parlament den Architekten Gian Carlo De Carlo, den Generalbebauungs-Plan (›piano regolatore generale‹) vom Ende der 1930er Jahre zu überarbeiten. Er zeigt Alternativen – jeweils mit Folgen. Eingeschlossen werden gesamt-italienische, regionale und lokale Probleme. Der Plan fordert zur Verbesserung der Verwaltung heraus. Er ordnet auch die Umgebung. Und er weist Expansions-Zonen aus. Das historische Zentrum wird rigoros erhalten. Die Planung des Bereiches der Porta Lavaggine wird nicht realisiert. Dort sollten viele Funktionen zusammenkommen.
Um 1960	zeigen Studien, daß die Landwirtschaft zunehmend verfällt.
1962	Gesetz zur Enteignung für Bereiche, die von öffentlichem Interesse sind. Urbino ist eine der ersten Städte, die es 1963 anwendet.
1963	wird der General-Plan der Bevölkerung präsentiert.
1964	Verabschiedung eines veränderten Planes.[26]
1966	schlägt Gian Carlo De Carlo vor, den Kraftfahrzeug-Verkehr aus dem Zentrum zu verbannen.
Seit 1985	können die Wirtschafts-Geschosse des Palazzo Ducale besichtigt werden: Abwasser-Aufbereitung, Zisternen, Sammel-Becken für Abfälle und Abwässer.
1986	wird Pasquale Rotondi zum Ehren-Bürger von Urbino ernannt, weil er im Zweiten Weltkrieg viele Kunstwerke vor den Faschisten rettete, indem er sie in den weitläufigen Kellern des Herzogs-Palastes und vor allem im Castello von Sassocorvaro versteckte.
1987	legt Rom die Eisenbahn-Linie still. Proteste. Urbino will die Region Marken verlassen und sich der Region Romagna anschließen.



Francesco Minguci: Stadt-Ansicht von Urbino (1626; Codice Vaticano Barberini in Rom)

Das Fundament des Hofes: Militär und Kriegs-Wirtschaft

Das Haus des Grafen und die Kunst, die er in Auftrag gibt, lassen sich verstehen, wenn ihre Voraussetzungen erschlossen werden.

Dazu gehört zunächst das Militär.

An den Militär-Umsätzen [60] zeigt sich, daß Federico einer der gefragtesten Abenteuer-Kapitäne (›Capitani di Ventura‹) ist. Sein Markt-Wert ist unheuer hoch.

Das Militär besteht aus zwei Bereichen: der ›mobilen Kriegs-Führung‹ und der ›statischen Verteidigung‹ zur Sicherung des Territoriums.

Seine Bedeutung läßt Federico sowohl in einer Fülle von Bauten wie in sehr vielen Bild-Symbolen ausdrücken.

Regionaler Wirtschafts-Faktor Militär

Im Gegensatz zur Toskana ist das Territorium Federicos nicht von der Stadt-Kultur, sondern von der Land-Wirtschaft und von Dörfern geprägt.

Diese Land-Wirtschaft ist wenig einträglich, vor allem in den Bergen. Für die überzähligen Söhne gibt es kaum die Möglichkeit, in größere Orte abzuwandern, denn – im Gegensatz zur Toskana und zur Po-Ebene – hat das Territorium nur wenige und ziemlich kleine Städte.

Aus diesen ungünstigen Verhältnisse entsteht in schlechten Zeiten bittere Armut.

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bildet sich ein eigentümliches Korrektiv: das Militär. Es schafft Saison-Arbeit. Und es holt – in moderner Sprache ausgedrückt – Devisen ins Land. Die Grafen von Montefeltro verdingen sich den Großmächten Italiens als Heer-Führer. Einen Teil der Soldaten bringen sie aus ihrem Land mit.

Noch im 16. Jahrhundert exportiert Urbino für das Militär in Italien Führungs-Eliten: alle Militär-Architekten für die toskanischen Großherzöge Cosimo I. und Francesco II., unter anderen Belluzzi, detto il Sammarino, Giovanni Cemerini und Baldassare Lanci.

Rekrutierungs-Orte. Wir wissen nicht, wo und wie Federico seine Soldaten rekrutiert.

Zwei Quellen aus anderen Orten geben Analogie-Hinweise zum Verfahren: Auf der Piazza in Florenz wird 1496 Fußvolk für einen Söldner-Führer geworben, schreibt Luca Landucci.[1] »Und am 16. hielt einer von unseren Condottieri Musterung, ..., mit 400 Pferden, und ging ins Pisanische, zu unserem Heer.«[2]



Eine Infrastruktur Federicos: Ein gewaltiges Bauwerk (›Substruktion‹) bildet eine Art Damm quer durch das Tal – dahinter ist Erde angeschüttet: zu seinm Platz – dem ›Mercatale‹. Er ist Vieh-Markt vor der Stadt und Sammel-Platz für das Militär. [28, 45, 47]

Der wichtigste Sammel-Platz für das Militär ist Urbino: der große Platz vor dem südlichen Stadt-Tor, der Mercatale – auf schwierigem steilem Tal-Einschnitt ein riesiges Bau-Werk [30, 45, 47]. Federico investiert dafür sehr viel Geld. Dies ist jedoch eine weit über das Militär hinaus vielseitig nutzbare Infrastruktur.



An der Ost-Seite des ›Mercatale‹-Platzes baut Francesco di Giogrio Martini 1492 einen großen Pferde-Stall (›data‹) – 127 m lang.

Federicos Sohn und Nachfolger Guidobaldo erweitert sie 1492 an der Ost-Seite des Platzes. Er nutzt die Stadt-Mauer. Dahinter läßt er einen der größten Pferde-Ställe der Halbinsel anlegen. Entwerfer ist sein Chef-Architekt Francesco di Giorgio Martini.

Der Bau (als Ruine erhalten) ist 127 m lang, 10 m breit, zwei Geschosse hoch und hat Platz für eine immense Anzahl von Pferden.[3] Dieser große Stall dient weniger der normalen Hof-Haltung als dem Sammel-Platz: Denn die Pferde stellen den kriegstechnologisch wichtigsten Teil der Truppe dar [32, 37, 301].

Stellen-Wert des Militärs

Die ›Erläuterungen des Lebens und der Taten des berühmten Federico, Herzog von Urbino‹ (›Commentari della vita et gesti dell' illustrissimo Federico Duca d'Urbino‹) geben Auskunft darüber, welchen Anteil die Militär-Tätigkeit im Leben des Territorial-Herrn hat.[4]

Federicos Sekretär Pierantonio Paltroni (um 1410–1477/1478) schrieb eine Art Biographie.[5] Paltroni lebt in Urbino, hat dort sein Haus, erfährt, was in der Epoche Federicos mit dieser Stadt geschieht, und ist mit dem Grafen auf Reisen.

Die Biographie hat ein enges Interesse. Paltronis umfangreicher Text führt ausschließlich den Militär-Führer und Diplomaten vor [122]. Keine Zeile handelt von den intellektuell-künstlerischen Bewegungen, den sogenannten Humanisten, von den Bauten oder der Bibliothek. Der Sekretär erwähnt keinen einzigen Architekten, Bildhauer oder Maler. Lediglich über Vittorino da Feltre (1378–1446) [95] schreibt er einige Sätze, aber im Zusammenhang mit der Erziehung Federicos.[6]

Paltroni steht für eine ritualisierte Gattung Buch, die sich spezialisiert ist und daher für weiteres keinen Raum hat.

Aber auch der weitaus bedeutendere Biograph Federicos, der gebildete florentinische Buchhändler Vespasiano da Bisticci (1421–1498), der Agent für seine Bibliothek [212], widmet in seiner ›vita‹ den gesamten ersten Teil lediglich den militärischen Unternehmungen Federicos.[7]

Arbeits-Teilung und Rang-Folge. In einem flachrunden steinernen Relief-Feld (vielleicht von Francesco di Giorgio Martini, heute ausgestellt im Saal der Jole) sehen wir zwei Personen im Profil: den Kanzler Ottaviano Ubaldini [86], hinter ihm ein Buch als Symbol der Bürokratie, und Federico, hinter ihm ein Feld-Zeichen als Symbol des Militär-Führers. Das Bild deutet eine Arbeits-Teilung an. Und eine Rang-Folge.

Repräsentations-Niveau. Diese Militär-Tätigkeit als Söldner-Führer (›condottieri‹) legt das Fundament dafür, in einem armen Land, bei wenig entwickelter Geld-Wirtschaft, einen Hof zu halten – mit dem Lebens-Stil, den die Grafen von Montefeltro in der Prestige-Konkurrenz mit anderen Fürsten benötigen.

Dies wird sich beim Bau der berühmten Residenz in Urbino zeigen.

Die Militär-Organisation

Wie sieht sie aus? Der ›Capitano‹ und die Unterführer bringen aus ihren Territorien Soldaten mit. Graf Federico verfügt 1444 über insgesamt 401 Reiter-Gruppen (›lance‹) und 301 Gruppen von Fuß-Soldaten (›fanti‹).

Nach französischem Vorbild bilden sechs Reiter eine Gruppe. Zwei von ihnen sind Bogen-Schützen – eine gefürchtete Waffe.

Insgesamt verfügt Federico 1444 über rund 2.400 Reiter[8] – das ist eine immens große Zahl.

Sieben Jahre später (1451) bringt er dem König von Neapel das Doppelte: 800 Reiter-Gruppen und 400 Gruppen von Fuß-Soldaten.

Im Frieden stellt Federico 1482 seinem Vertrags-Partner 325 Reiter-Gruppen und 325 Gruppen an Fuß-Soldaten zur Verfügung. Im Krieg erhöhen sich die Zahlen auf jeweils 600.

Wieviele von den 600 kommen aus dem eigenen Territorium? Etwa die Größen-Ordnung einer ›compagnia‹ von rund 500 Pferden.[9]

Das Macht-Gefüge der Militär-Organisation. Wie üblich basiert die Militär-Organisation auf einer politischen Allianz: Sie spiegelt das Macht-Gefüge des Territoriums. Der Graf ist der Oberherr. Im Krieg wird er ›Capitano‹ genannt. Ein Kreis von Adligen sind die Unterführer.

Der ›Capitano‹ regelt die Finanzen und erhält den größten Teil der Gewinne. Die Verteilung funktioniert nach dem Prinzip des Gutdünkens: Es zielt darauf, sich die Unterführer ergeben zu halten.[10] Denn im Gegensatz zur bürgerlichen Handels-Gesellschaft (›società mercantile‹) stehen die Mitglieder dieser Krieger-Gesellschaft (›compagnia di ventura‹) in strikter Abhängigkeit vom ›Capitano‹.

Jede militärische ›Gesellschaft‹ besteht zunächst aus einem kleinen Kern, der dem Capitano gehört. Dann kommen weitere Compagnien hinzu: als Leih-Mitglieder der jeweiligen Unternehmer (›soci prestatori d'opera‹), mit eigenem Kapital (Menschen, Pferde, Waffen). Sie erhalten Sold.

Im Krieg ist der ›Capitano‹ auch der Unterschrifts-Berechtigte für alle Verträge mit Feind-Staaten. Dies verleiht ihm große Macht. Denn er kann entscheiden, ohne seinen Auftrag-Geber zu fragen. Häufig nutzt Federico diese Rechts-Konstellation, um gegen die Absichten seines Auftraggebers seine eigene politische Konzeption zu verfolgen: die Gleichgewichts-Politik.

Die Militär-Bürokratie. Zwei Kanzler (›cancellieri‹) sowie Sekretäre (›segretari‹) bilden die mitreisende Kanzlei (›cancelleria‹) des Heeres.

Sie zahlt auch die Löhne aus.

Und sie führt das Kriegs-Tagebuch [30, 189].

In dieser ›Lista de conducta de lo Illustrissimo Signor Duca d'Urbino‹ finden wir alle Hauptleute aufgezeichnet, mit Herkunfts-Angabe. Daraus ergibt sich, daß nur ein Viertel von Federicos Militär aus seinem Territorium stammt. Offensichtlich ist damit die Zahl der Militär-Willigen und -fähigen erschöpft.

Zur Organisation siehe auch [165].

Militär als Ware

In welchem Kontext entsteht die Ware Militär?

Die Wurzel dieser Heeres-Organisation stammt nicht aus der Antike, sondern von den germanischen Stämmen nördlich der Alpen.[11] Ostgoten, Langobarden und Franken bringen sie auf die Halbinsel.

Die Städte, die im Prozeß der Geld-Wirtschaft aufsteigen, mieten diese Organisationen.

Sie nutzen die Tatsache, daß die Oberherren dieser Reiter-Heere, meist kleine Territorial-Herren, nicht mit der Stadt-Wirtschaft mithalten können. Dies zwingt sie, sich zu verdingen. Die großen Städte bieten den kleinen Landes-Herrschaften die Möglichkeit des finanziellen Überlebens.

In den Städten übernahmen zunächst die Bürger selbst die Verteidigung. Aber als die Städte expandierten und kleine oder größere Stadt-Staaten entstanden (z. B. Florenz), geriet

die Militär-Verpflichtung der Bürger in Schwierigkeiten. Wer mit Handwerk oder Handel produktiv und dadurch wohlhabend wurde, hatte bald keine Neigung mehr, den Dreck des Krieges zu erfahren und ein rasches Grab zu finden. So blieb die kriegerische Kapazität der Städte gering.

Eine geldwirtschaftlich geprägte, städtische Mentalität führte dazu, daß sie sich Truppen kaufte: von außerhalb – und nur für kurze Zeit.

Das ist relativ billig: Denn so muß eine Stadt kein stehendes Heer unterhalten und kann den Preis aushandeln.

Dieses Waren-Verhältnis drückt sich in der Bezeichnung für die Söldner aus: sie werden ›mercenari‹ genannt – die Bezeichnung leitet sich von ›merce‹, d. h. Ware, ab.

Relativierung. Die Führer dieser Söldner erhalten den Namen Abenteuer-Kapitäne (›Capitano di Ventura‹). Dieses Wort drückt ein ambivalentes Verhältnis der Stadt-Bürger zu ihnen aus: Eine italienisch schillernde Mischung von Respekt, Phantasie-Vorstellung und verächtlicher Ironie – je nach dem Ton, mit dem es gesagt wird.

Die städtische Konstellation führt zur Relativierung der Kriegs-Kultur dieser Söldner. Dies wird am Beispiel Federicos besonders deutlich: Er entwickelt ein Synthese-Verhältnis zwischen Militär-Kultur und stadtbürgerlich-demokratischer Kultur [99, 108].

Militär im Frieden. Meist bezahlen die Großmächte Italiens die ›Capitani‹ mit ihren Heeren sowohl für den Fall, daß sie nicht ausrücken müssen, also auch für den Krieg. Das Militär ist also bereits durch seine bloße Existenz auch im Frieden ein Macht-Mittel.

Die Summen für den Ernst-Fall werden höher angesetzt, allerdings liegen dann auch die Unkosten höher.

Einen Krieg zu verlieren, ist teuer. Zu den Verlierern zu gehören, kostet viel Geld. Denn der Sieger will seine Aufwendungen für den Krieg zurückerhalten – ob gerecht oder ungerecht.

1461 legt Federico den Bewohnern von Mondavio, die sich zwei Monate zuvor auf die Seite des unterlegenen Malatesta schlugen, die immense Summe von 3.000 Dukaten Buße auf – als »Lösegeld für Güter und Personen«.

Gesellschaftlich legitimierter Raub: der Krieg

Wir lesen von Papst Pius II. (1458–1464) bis zu Niccoló Macchiavelli (1469–1527)[12] eine Fülle von Klagen über die Feigheit der Soldaten und ihrer Anführer.

Papst Pius II., schreibt: Das Militär ist »unsicher, weil es die Bezahlung so ansieht, als handle es sich um einen Gewinn wie bei der Ausübung eines geschäftlichen Handels: daher macht es die Kriege so, daß gleich der nächste folgt. Selten tötet man sich in einer Schlacht, und wer beraubt wird, verliert nur sein [sehr teures] Pferd und seine [noch teureren] Waffen.

Extrem selten ist der Fall, daß man mit Feuer-Eifer bis zum Letzten kämpft. Wenn man [überhaupt] in den Kampf gerät und sich gegenseitig in die Hände, dann rät die eine Seite der anderen in einer Weise zu kämpfen, daß der Vorwand für weitere Kriege nicht hinfällig werde.«[13]

Söldner-Führer wechseln rasch die Fronten – wenn dort Erfolg und damit mehr Geld lockt. Verrat ist gängig. Auch Ränke und Rache.

Wenn sich die Heere gegenüberstehen, schätzen ihre Führer die Stärke des Gegners im Vergleich zur eigenen ab. Kommt einer zur Erkenntnis, daß er kaum eine Chance hat, also der Schwächere ist, läßt er die Fahne senken und zieht mit seinen Leuten ab. So endet eine Fülle von Schlachten ohne Schlacht. Weil dies menschlich nachvollziehbar ist, findet es breite Billigung – sowohl bei den Soldaten, deren Rebellion ständig zu fürchten ist, wie bei der Bevölkerung.

Das Senken der Fahne und den Abzug stellt Piero della Francesca in einem Wand-Bild (1453/1466) in San Francesco in Arezzo dar.

Diese Art der Krieg-Führung sichert den Militärs ein längeres Überleben. Sie macht

auch verständlich, wie es möglich ist, daß Federico den Kern seiner Truppen lebenslang zusammenhält.

Nur selten fordert eine Schlacht hohe Opfer.

Extrem-Fall für hohe Verluste: 1467 gibt es in der sehr harten unentschiedenen Auseinandersetzung zwischen den Heeren Federicos und des Venetianers Bartolomeo Colleoni bei Riccardina 500 Tote und ebenso viele Verletzte.[14]

Weit gefürchteter als Schlachten sind Seuchen. 1482 verschlingt ein tödliches Fieber in den beiden genannten Heeren 8.000 Menschen, nach einer anderen Quelle sogar 20.000.[15]

Zu ihnen gehört auch der Militär-Führer: Federico.

Das Beute-Machen. Im Tage-Buch, das der Florentiner Apotheker Luca Landucci etwa von 1450 bis zu seinem Tod um 1516 führt,[16] lesen wir viele Male, daß die Heere sich am Weg an den Ohnmächtigen vergreifen: Die Soldaten schneiden den armen Bauern die Hälse ab, sie verbrennen ihre Öl-Bäume und plündern ihre kärgliche Habe.

Dies geschieht allerdings nicht nur zum Schaden der Bauern, sondern – von Landucci übersehen – auch der Land-Besitzer, die in den Städten wohnen.

So kommt es dahin, daß an den Seiten der großen Heer-Straßen kaum Dörfer und Häuser stehen. Was wir heute an kleinen Orten sehen, stammt meist aus einer Phase der großflächenhaften Zivilisierung im 19. Jahrhundert.

Viele Banditen wählen die legalisierte Form des Banditismus: das Militär. Verbreitet ist, was Giovanni Manzoni über romagnolische Briganten wie den späteren Passatore sagt: Er hätte eine glänzende Karriere als Militär machen können …

Tage-Buch. Luca Landucci, Apotheker in Florenz, trägt in sein Tagebuch ein: »Und am 19. Juli 1478 streiften die Sienesen im Unserigen und raubten Gut und Menschen und nahmen Calciano am 22. des genannten Monats. Und am 23. nahmen sie Rincine und zerstörten es und führten Männer und Frauen, Große und Kleine fort; und die Unserigen taten uns Schlimmeres an als sie, befleißigten sich in der ganzen Valdelsa zu rauben und verursachten einen ungeheuren Schaden, so daß jedermann die Gegend räumte und sich keiner für sicher hielt, außer in Florenz; dann machten sie jeden Tag irgendeinen Einfall; die Feinde streiften bis Panzano und raubten und sengten. Und am 27. Juli überfielen die Unserigen die Sienesen und plünderten und verbrannten die Mühlen, nahmen in mehreren Malen über 100 Pferde weg. …

Die Regel für unsere Soldaten von Italien ist die: ›Du bemühe dich dort zu rauben und wir werden es hier tun‹; das Bedürfnis, einander nahe auf den Leib zu rücken, ist nichts für uns; sie lassen zu, daß ein Kastell ein paar Tage lang bombardiert wird und niemals kommt ein Sukkurs [Hilfe].

Es müssen einmal diese Ultramontanen [die von jenseits der Berge, Deutsche, Schweizer, Franzosen] daherkommen, daß sie euch lehren, wie man Krieg führt. …

Und Messer Niccolò Vitellozzi [Vitelli] … plünderte gewisse kleine Burgen von Città di Castello und verbrannte drin Männer und Frauen und Kinder mit jeglicher Grausamkeit. Hierauf wieder verbrannte Messer Lorenzo [Giustini] von Città di Castello uns im Gebiet von Arezzo gewisse unserer Festungen und tat das gleiche, verbrannte Menschen. Waren zwei grausame Männer. Pflegen schlecht zu enden. Und die Mitleidigen nahmen noch nie ein übles Ende.«[17]

»Und es sagte jedermann, wenn man den Waffenstillstand nicht geschlossen hätte, so würde das Heer des Feindes besiegt worden sein, weil es keinen Ausweg mehr hatte, denn die Lebensmittel waren ihm abgeschnitten und es dauerte nicht drei Tage mehr, so war es fertig; aber unser Heer wollte nie den Feind aufsuchen. Daher kam das Übel; jeder wunderte sich, daß man den Sieg nicht verfolgte, wovon wir große Ehre gehabt hätten.«[18]

»Und man sagte, daß unser Kapitän [Ruberto da Sanseverino] nicht habe siegen wollen und daß er seine Pflicht nicht tat, und man redete nicht anders im Volke.?[19]

»Und in dieser Zeit schickten sie dem Herzog von Calabrien 30tausend Gulden auf einmal, mehrere Male. Stelle Dir nun vor, ob man da nicht den Sechsten und Zehnten [als Steuererhöhung] brauchte. Jedermann, der zu unserem Schaden daherkommt, und die Gegend zugrunde richtet und ausplündert – die Florentiner haben es zum weisen Brauch, immer Geld zu geben, als Bezahlung für den Schaden, den jene uns gemacht haben. Und das ist nicht bloß dies eine Mal gewesen, sondern es wird auch in der Zukunft so sein. Wer von den Florentinern [etwas haben] will, der komme nur, uns Böses anzutun.«[20]

Verselbständigung der Militär-Macht

Die Abenteuer-Kapitäne sind oft Emporkömmlinge, die mächtige Männer werden. Der Ort Cotignola (bei Ravenna) wird 1376 an den berüchtigten englischen Abenteuer-Kapitäns John Hawkwood (Giovanni Acuto, 1320–1394) verkauft. Er läßt sich als ›Signore‹ seine Stadt ausbauen (1375/81) – im Schema der Militär-Städte

Ebenfalls aus Cotignola stammt Muzio Attendolo (1369–1427). Er ist der Sohn einer armen Bauern-Familie mit 23 Kindern. Sein Leben lang bleibt er Analphabet. Er wird der gefürchtetste Söldner-Führer Italiens. Mit seinem Beinamen, den er sich zulegt, geht er, inzwischen Graf von Cotignola geworden, in die Geschichte ein: als der »Sforza« d. h. als eine gewaltige Kraft. Seine Feinde rufen ihm zeitlebens nach: Der Bauer aus Cotignola!

Militär-Herrschaften. Diese neue Form des Militärs hat oft weitreichende politische Folgen. Der heiße Wunsch vieler Generäle ist es, sich eine Herrschaft zu erdienen.

Die Usurpatoren, die im 14. und 15. Jahrhundert mehr oder weniger staatsstreichartig die Demokratie entmachten und sich zu Stadt-Herren (›Signore‹) einsetzen, stützen sich meist auf diese zweite neue und nun mächtigere Ebene des Militärs.

So entstehen erbliche, oft gehaßte Familien-Herrschaften wie zum Beispiel in Forlì und Cesena die Ordelaffi, in Faenza die Manfredi, in Ravenna die Polenta.

Als die Oberherren noch wenig Finanzen zur Verfügung hatten, mußten sie ihre Militär-Führer mit Land-Besitz abfinden. Im 15. Jahrhundert verfügen die Territorial-Herren jedoch über erhebliche Mittel. Denn das Steuer-System schöpft von der hoch entwickelten Geld-Wirtschaft der Städte den Rahm ab. Innerhalb eines gewaltigen und brutalen Existenz-Kampfes vergrößern sie ihre Territorien und haben wenig Neigung, sie durch Verteilung zu zerteilen.

So gelingt es nur wenigen, dauerhaft aufzusteigen. Der Traum des Papst-Sohnes Riario zerstiebt ebenso wie der Traum eines weiteren Papst-Sohnes, des Cesare Borgia. Sein Herzogtum der Romagna hält nur drei Jahre (1501–1503).

Der erfolgreichste ist der Sohn des Muzio Attendole, Francesco Sforza (1401–1466). Er hatte Bianca Maria, die Tochter des in Mailand und Pavia herrschenden Visconti-Fürsten Philippo Maria geheiratet. Nach dessen Tod (1447) bemächtigt er sich als dessen Schwiegersohn und General der Nachfolge: Er wird 1450 Herzog von Mailand.

Krieger-Gesellschaft und zivile Stadt-Kultur

Die Medici und die Stadt Volterra streiten sich 1472 um die Schürf-Rechte von Alaun. Dies ist ein wichtiges chemisches Mittel für städtische Handwerker: ein Aluminium-Salz zum Ätzen. Lorenzo Medici schickt Söldner-Truppen unter der Führung Federicos.

Luca Landucci berichtet, wie sich im Rausch das Militär verselbständigt: »Und am 27. April 1472 hörten wir, daß Volterra sich empört hatte; man schickte sofort Fußvolk hin. … Und am 10. Mai traf der Graf von Urbino ein, mit seinen Bewaffneten; bis zum 19. des genannten Monats nahmen sie alle ihre

[der Volterraner] Kastelle, und am 24. nahmen sie viele gefangen …

Und am 18. Juni kam zu uns der Reiter mit dem Ölzweig, weil man [die Stadt] auf Bedingungen erhalten wollte, unter Sicherheit für Gut und Blut.

Man machte hier [in Florenz] große Freudenbezeugungen, und als sie [die Soldtruppen] in Volterra eingezogen, begann einer ihrer Konestabel, der ein Venezianer war, zu rufen ›sacco‹ [Plünderung !], die Unseren drangen vor und plünderten die Stadt aus; man konnte weder abhelfen, noch den Vertrag ihnen einhalten.

Der Graf ließ jenen Venezianer und einen Sienesen hängen.

Dennoch erging es den Armen übel.

Der Graf kam den 27. Juni 1472 nach Florenz; man gab ihm das Haus des Patriarchen, eine Fahne, zwei Waschbecken, zwei Kannen aus Silber, für 180 Lire, und einen Helm [von Pollaiuolo oder Verrocchio gearbeitet]. Er ging am 1. Juli 1472 fort.«[21]

Mehrschichtigkeit. Allerdings ist dieses Verhalten für Federico nicht die Regel. Er ist einer von den ›Capitani‹, die sich oft auch zurückhalten. Dies hat einen einträglichen Grund: Es ist für beide Seiten günstiger, sich den Verzicht auf Plünderung gegen Geld abkaufen zu lassen.

Je älter Federico wird, desto mehr erhält die Diplomatie den Vorrang. Er benutzt das Militär fast einzig als Mittel, um ein diplomatisches Ziel durchzusetzen. Das führt oft dazu, daß er die Militär-Maschinerie bremst oder stillsetzt, wenn er das Gefühl hat, ein Ergebnis durch Verhandlungen erreichen zu können.

Zivilisierung. Deutlich wird eine Mehrschichtigkeit: Die eine Ebene ist die archaische Krieger-Gesellschaft. Die andere ein Verhalten, das aus der Stadt-Kultur stammt: das Aushandeln.

Uns begegnet das Menschheitsproblem. Archaische Gewalt des Haben-Wollens setzt dramatische Handhabungen in Gang. Das Sich-Wehren führt oft in dieselbe Ebene. Als Maskeraden halten unterschiedliche Vorstellungen und Ideen her: Ehre, Vater-Stadt und Vater-Land, Papst und Kaiser, das Reich und über allem die stärkste Waffe: Gott. Ideen werden zu Ideologien. Recht kehrt sich zu Unrecht. Die Hintergründe sind die wahren Gründe, über die selten gesprochen wird – ebenso selten von der Geschichtsschreibung.

Was wir hier entdecken, kann auch in unseren Tagen tief nachdenklich machen – mit der produktiven Orientierung, den Prozeß der Zivilisation zu fördern.

Federico zeigt uns beide Seiten: die archaische Gewalt und ihre raffinierte Zähmung, die zugleich Zivilisierung ist und fördert.

Dies geschieht bei Federico in einem Prozeß der Lebens-Erfahrung.

Selten gibt es eine Möglichkeit, die Ambivalenz der Geschichte so offengelegt zu sehen wie hier.

Verwissenschaftlichung des Krieg-Führens

In seiner Zeit entwickelt sich die ›bewegliche Kriegs-Führung‹ in einer Weise wie nie zuvor.

Die Strategie wandelt sich: Von den wild kämpfenden Haufen zur Kalkulation des Krieges. Nun wird der Krieg geradezu wissenschaftlich aufgezogen wird.

Vorbei sind die Zeiten, in denen Lumpen-Haufen aufeinanderprallten und der persönliche Mut einzelner entscheiden konnte. Nun benötigt die Führung taktisches Kalkül und die Fähigkeit, rasche Entscheidungen zu fällen.

Innerhalb dessen erhält der Generalkapitän immer größeres Gewicht, weil er über die höchste Komplexität der logistischen Fähigkeiten verfügt [109/110].

Aufstellungs-Logistik. Die Herstellung von Belagerungs-Werkzeugen ist teuer. Die großen Geräte können, ebenso wie die schweren Geschütze, nur mühsam transportiert werden. So wird die unternehmerische Organisation der Ingenieur-Tätigkeit wichtiger als die Fähigkeiten des direkten Kriegs-Einsatzes: beim Bauen, bei der Disposition der Transporte sowie der geschickten Aufstellung.

Stets ziehen auch Militär-Architekten im Heer mit. Sie sind in der Lage zu erkennen, wie die gegnerischen Befestigungen gebaut sind, und leiten daraus ab, wie sie erobert werden können – mit Hilfe geschickter Positionen der Bombarden und Belagerungs-Maschinen.

Zu Brief-Korrespondenz und Kartierung [109].

Studium der Antike. Die Wissenschaft der Kriegs-Führung wird nun nicht mehr einzig mit Hilfe von Erfahrungen der eigenen Zeit betrieben, sondern erweitert: mithilfe des Studiums der »Alten« – der Griechen und der Römer.

Erfolgreiche antike Militärs dienen als Leit-Bilder für die Sozialisation des neuen Kriegs-Managers. Daher werden zunehmend die antiken Schriften über die Krieg-Führung gesucht und studiert. Vor allem römische, die in lateinischer Sprache geschrieben sind. Gelernt wird: von ihrer außerordentlichen Organisation und »Disziplin im Militärwesen« [189].

Das römische Militär. Die römische Heerführung veränderte die Strategie der starren massigen Einheits-Front der älteren unbeweglichen mazedonischen Phalanx. Das Heer ging nun in »Haufen« (›manipel‹) vor, in einiger Distanz, zugleich in Tuch-Fühlung. Jeder Haufe kämpfte in drei Linien, in bis zu 100 Metern Abstand. Dies war verbunden mit einer hochentwickelten Logistik der Führung, mit langjährig geübten Offizieren, mit Berufs-Militärs, mit eiserner Disziplin. Scipio trainierte dies in Spanien – in der härtesten Weise. Als Strategie seit dem zweiten Punischen Krieg (218–202 v. Chr.) eingesetzt perfektionierte Gaius Marius das Legionärs-Verhalten (186–155 v. Chr.). Er teilte die Legion in zehn Kohorten zu etwa 600 Mann (einem späteren Bataillon entsprechend) auf und machte jede Kohorte zu einer selbständigen Einheit, untergliedert in Manipel. Der Krieg wurde zum Schach-Spiel: Der Legions-Kommandant schob die Kohorten hin- und her.

Der Centurio, als Anführer einer Hundertschaft, war härtester Exerzier-Meister für Gleichschritt, Lauf-Übungen, Gewicht-Heben, Speer-Werfen und Fechten. Für Disziplinlosigkeit gab es hohe Strafen, vor allem Prügel mit der Weinreben-Gerte. Der Centurio »umkreiste seinen Manipel, dauernd auf der Suche nach einer Verletzung der Dienstvorschriften« (Tacitus, 120–155 v. Chr.). Effizienz wurde großgeschrieben. Wenn nicht exerziert wurde, mußten die Legionäre arbeiten: Sie legten Straßen und Grenz-Befestigungen an. Man kann sich vorstellen, daß diese Truppen sich für ihr entbehrungsreiches Leben mit einer wilden Habgier rächten, wo und wann sie dazu freigelassen wurden.

Ingenieur-Tätigkeit. Im 15. Jahrhundert entsteht der Beruf des Militär-Ingenieurs. Graf Federico beschäftigt eine Anzahl von ihnen: Berühmt werden Luciano Laurana (um 1420–1479) [155] und Francesco di Giorgio Martini (1439–1502) [158].

Belagerungs-Technologie. Als erstes perfektioniert die Ingenieur-Technik die Belagerungs-Maschinen. Mit fahrbaren Türmen, ausgerüstet mit Winden und schwingenden Bäumen, versuchen Spezial-Soldaten, die Tore von Festungs-Werken einzuschlagen [52, 110, 111].

Bombarden. Als zweites entwickelt sie die Technik des Bombardierens von Festungs-Mauern (Bombarden).

Militär-Ingenieure berechnen den Flug von Gegenständen. Die Grundlagen dafür beziehen sie aus der Mathematik und Geometrie, deren Kenntnisse weit verbreitet sind. Daraus entwickeln sie die ›Ballistik‹. Einer der wichtigen Autoren für das ballistische Kalkül (›calcoli di balistica‹) ist der Venezianer Nicolò Tartaglia [58].

Das Pulver, das sich entzünden läßt und beim Explodieren eine gigantische Kraft entwickelt, wird genutzt: In der Bombarde (Geschütz), einem dicken eisernen Rohr mit kurzem Lauf, explodiert es. Diese gewaltige Energie schleudert einen dicken Stein.[22] Solche Geschosse können an einer Stelle die Festungs-Mauer zerstören. Dann versuchen Söldner, durch die Bresche in die Festung einzudringen.

Diese Artillerie löst die ›Ritter-Tugenden‹ der Adligen zu Pferd und mit dem Degen ab. Das führt zu einer langen Identitäts-Krise im Adel. Der Mailänder Fecht-Meister Camillo Agrippa beklagt um 1553 »die moderne teuflische Erfindung der Artillerie«[23].

Diese gefürchtete Angriffs-Waffe, ist aber nicht ganz einfach nutzbar.

Federico beklagt sich 1478 in einem Brief aus seinem Feld-Lager vor Castellina (bei Siena): in dieser Gegend finde er nicht genügend Steine für seine Bombarden.

Die Armee des Papstes, die er anführt, besitzt nur fünf solcher Geschütze. Die größte Bombarde besteht aus einem neun Fuß langen Lauf, der ein Gewicht von 14.000 Pfund hat, und einem Rück-Ende, das viereinhalb Fuß lang ist und 11.000 Pfund wiegt. Sie schießt Kugeln aus Stein, die das ungeheure Gewicht von 370 Pfund haben. Hundert Büffel sind nötig, um das Geschütz auf einen Hügel hinaufzuziehen.

Neben der Bombarde gibt es weitere Geschütz-Typen: Spingarden, Cerbettonen und Passavolanten.[24]

Brand-Technik. Als dritte Waffe entfalten die Militär-Ingenieure die Brand-Technik (Pyro-Technik): Sie lassen Feuer-Wurfbeutel über die Mauern schleudern und setzen damit Städte und Festungen in Brand. Federicos Umgang mit dem Feuer wird gerühmt: der Belagerungs-Brand. In seinem repräsentativen Haus in Urbino läßt er an vielen Stellen das Symbol dafür anbringen [49].

Wichtigster Ingenieur und Schriftsteller im Bereich der Feuer-Waffen ist der Sieneser Mariano di Jacopo Vanni, genannt Taccola (Siena 1381, bis um 1458), mit seinem Buch: ›De Machinis libri decem‹, einem Manuskript mit vielen Zeichnungen.

Die neuen Kriegs-Technologien verändern die Welt, die sich bis dahin hinter Mauern ziemlich sicher fühlte. Den Schrecken drückt einer ihrer Protagonisten aus: Francesco di Giorgio Martini sagt: »Wer sich vor den Kriegs-Maschinen zu schützen vermochte, dessen Talent könnte man ›eher göttlich als menschlich‹ nennen.«[25] Wie sieht dieser elogenhaften Satz aus, wenn wir ihn auf dem Boden der Tatsachen formulieren?

Scharf-Schützen. Zu diesen drei Bereichen kommt als vierter, aber auch ältester, eine hochspezialisierte Truppe von Bogen-Schützen – zu Pferde: eine bewegliche Spezial-Einheit für schwierige Fälle.[26]

Weithin ist Federicos Truppe für die große Anzahl und für die Qualität ihrer Schützen bekannt.[27]

Die besten Schützen sind in der Lage, auf 500 m Entfernung genau zu treffen. Mancher Anführer wird von einem dieser tückischen Pfeile erschossen.

Die Leute für diese Kern-Truppe holt Federico zu 90 Prozent aus seinem Heimat-Land [29]. Der hohe Prozent-Satz ist ein Indiz dafür, daß dort für den Krieg landesweit ein spezialisiertes Handwerk aufgebaut ist. Gewiß auch mit allerlei Trainings-Stätten und Instrukteuren für junge Leute.

Verstärkungen. Dialektisch führt die Verwissenschaftlichung des Krieges zu Reaktionen: ebenso wissenschaftlich wird die ›statische Verteidigung‹ entwickelt. Städte und Flächen-Staaten versuchen, sich besser zu sichern.

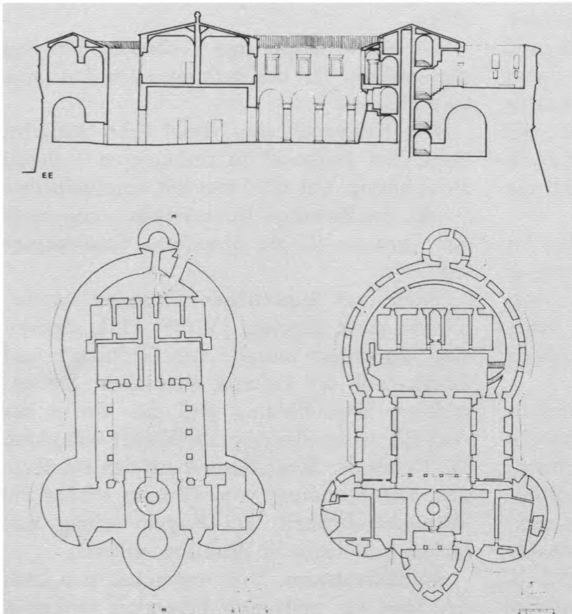
Die neue Belagerungs-Technologie zwingt den größten Teil der Befestigungen dazu, sich zu verstärken.

Die Knappheit der Mittel führt zunächst dazu, den Aufwand zu minimieren – durch Berechnung. Oft wird nur der empfindlichste Punkt, das Zugangs-Tor, verstärkt – mit einer Art Vorwerk (Cagli, Mondavio, Sassocorvaro [38/39]).

Nicht aus ästhetischen Gründen werden Türme rund angelegt [38/39, 111], sondern weil Ingenieure mithilfe von Geometrie und Mathematik die Ballistik entwickeln: Sie berechnen Wurf-Bahnen und die Wucht des Aufpralls sowie die Abprall-Winkel – konkret: die Kräfte der Stein-Kugeln aus den Bombarden. Die Rundung von Türmen erhöht die Wahrscheinlichkeit, daß Kugeln schräg aufprallen und damit an Wirkung verlieren.

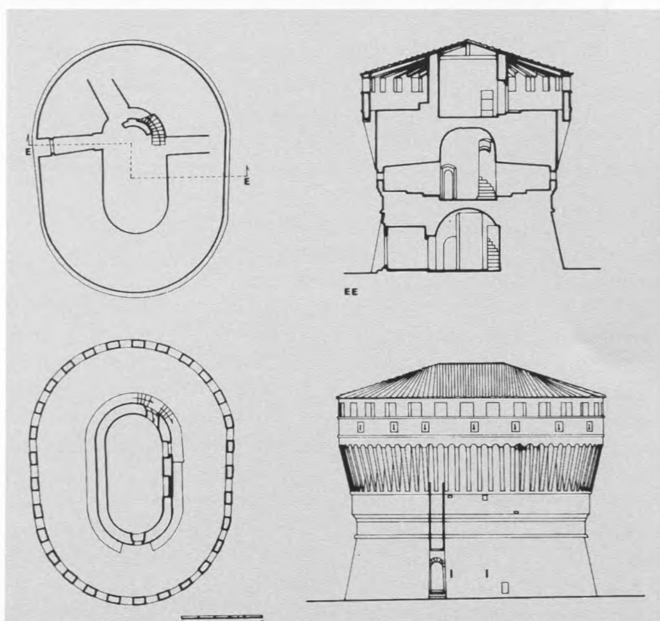
Multifunktion. Nun entwickelt sich auch der Sinn für strategisch besonders wirksame

Die Burg des Kanzlers Graf Ottaviano degli Ubaldini [90/91]– anstelle einer Vorgänger-Anlage von Francesco di Giorgio Martini seit 1475 gebaut – wie eine Schild-Kröte, zugleich auch Sicherung des Zugangs für die Stadt Sassocorvaro auf einem Felsen.



Francesco di Giorgio Martini (1475): Grundrisse und Querschnitte (G. Ugolino/ G. Rosa) durch die Burg. In der Mitte: ein Innenhof mit Pfeiler Arkaden [115].

Die innovativste Erfindung von Francesco di Giorgio Martini: Die Militär-Anlage (um 1480) zur Sicherung des Zugangs der Stadt Cagli – eine Kombination von Formen [67].



Grundrisse, Schnitt und Ansicht der Zugangs-Festung zur Stadt Cagli (um 1480 von Francesco di Giorgio Martini).

Punkte. Häufig wird die schwierigste Stelle einer Festung – das Tor – durch ein Vorwerk verstärkt. Dadurch entsteht ein mächtiges Doppel-Tor. Es verbessert die Zugangs-Kontrolle.

Diese Vorbastion wird zur unabhängigen Festung ausgebaut. Damit kann sie auch eine Polizei-Funktion erhalten: Zur Disziplinierung der Stadt-Bevölkerung.

Und sie ist die letzte Rückzugs-Möglichkeit, wenn alle anderen Bereiche verloren sind.

Eine Art ›rocca‹ in der Stadt entsteht.

Sassocorvaro. Der Halbbruder und Kanzler des Grafen Federico von Urbino, Ottaviano degli Ubaldini († 1488) [64, 77, 90–92] erhält 1474 den Titel Graf und die Belehnung eines Territoriums. Wohl in diesem Zusammenhang läßt er hoch über Foglia am Zugang zum ummauerten Straßen-Dorf Sassocorvaro auf der Berg-Zunge eine Festung bauen [38]. Die Konzeption, die Francesco di Giorgio Martini dafür entwickelt, ist multifunktional: Sie ist eine Wohnung, ein Verwaltungs-Sitz (im Erdgeschoß) und sie übernimmt als Vorwerk die Sicherung des Zugangs zum Ort (vgl. Mondavio und Cagli). In den Rahmen der Gesamt-Strategie des Militär-Programms eingebunden, spart diese Verbindung offensichtlich viel Geld.

Zivile Elemente: Außen erhält das Kastell wohl, ähnlich wie San Leo, horizontale Gliederungen: Die gigantische Masse soll zumindest über dem Substruktions-Bereich niedriger und bewohnt erscheinen. Damit Angreifer die Gesimse nicht nutzen können, kragen die darauf liegenden Oberwände geringfügig vor.

Ein Innenhof: einfach, mit einem mosaikförmigen Kieselpflaster. Der Graf wohnt meist in Urbino [115/116]. Ein loggienartiger Umgang: nicht mit Säulen, sondern mit Pfeilern. In der Höhe: eine zweite Loggia. Eine Wendel-Treppe, auf der man sogar reiten kann. Das muß einem konkreten Zweck gedient haben, wir wissen aber nichts darüber.

Das Nobelgeschoß ist in Miniatur das »kleine Florenz des Grafen-Hauses von Urbino« [106]. Eine avantgardistische Architektur: Räume aus der Tradition einfacher städtischer Handwerker-Häuser erhielten in Florenz eine geistvolle Formung. Die Vorgaben, die die Militär-Anlage für die Grundriß-Gestalt machte, nutzte der Architekt, um eine Vielfalt unterschiedlicher, räumlicher Szenerien zu erzeugen. Orientiert an den Funktionen gibt es geradezu jede Art von Raum. Nichts ist monumental, alles ist einfach. Die Dimensionen besitzen Nähe zum Menschen. Ein rundgebogener Gang – am Ende: eine Bibliothek. Im Verbindungs-Trakt: ein kleines Theater. Die Fenster erschließen ein weites Panorama. Kein Zeichen weist auf Militärisches hin; Wohnen und Repräsentieren trennen sich von der Militär-Struktur.

Flanken-Deckung. Giuliano da Sangallo (1445–1516) baut als erster eine Militär-Anlage mit Flanken-Deckung (›Poggio Imperiale‹ bei Poggiobonsi/Toskana): Von seitlichen Bastionen, also aus einer zweiten Richtung, bringen Geschosse von den Flanken her die anstürmenden Truppen in Bedrängnis. Auch ihre Belagerungs-Maschinen werden bedroht. Federicos Ingenieur Francesco di Giorgio Martini entwickelt dieses Verteidigungs-System.

Ästhetik. Federico durchsetzt seine Residenz in Urbino mit Darstellungen all dieser Technologien [57]. Dies gibt dem Erscheinungs-Bild der heiteren, festlichen Residenz auch eine Ebene des Schreckens.

Das statische Verteidigungs-System

Die Angriffs-Waffen zwingen – dialektisch – den erfolgreichen Unternehmer der ›beweglichen Krieg-Führung‹, den Grafen Federico, zu umfangreichen Anstrengungen in der ›statischen Verteidigung‹. Er läßt Orte und vorhandene Burgen ausbauen, sowie neue Burgen anlegen. Diese verknüpft er über das gesamte Territorium hinweg zu einem Netz von Stütz-Punkten.

Dieses System entsteht in engster Zusammenarbeit mit seinen Ingenieuren, vor allem mit dem Chef-Architekten Francesco di Gior-

gio Martini (Siena 1439–1502). Federico und Francesco regen sich wechselseitig an.

In keinem Bereich wird so immens investiert wie in die Militär-Anlagen. Diese Bauten verschlingen ungeheure Summen.[28]

In seinem ›Traktat über die Architektur‹ schreibt Francesco di Giorgio Martini, er habe für Federico 136 Gebäude errichtet – meist Militär-Architekturen.[29]

Das Zitat von Francesco di Giorgio Martini bedeutet: Der in die Kunstgeschichte als Berühmtheit eingegangene Renaissance-Architekt ist weit mehr als mit allen anderen Bauten damit beschäftigt, Militär-Anlagen auszutüfteln.[30]

Dies zeigt: In der Epoche der Renaissance ist der Anteil der Krieger-Gesellschaft am Leben eines Landes noch immens groß. Erst auf diesem Hintergrund lassen sich die zivilisatorischen Leistungen einschätzen, die den aufklärerischen Kern der Renaissance bilden und die in vielerlei Weise wirksam sind.

Die Verhältnisse sind tiefgreifend gespalten, widersprüchlich, dialektisch – so auch die Welt des Grafen Federico und das, was späteren Jahrhunderten als Kunst gilt.

Wie legt Federico die militärische Strategie an, um sich in einer Welt, in der alles und jedes in einer für uns kaum vorstellbaren Weise unsicher ist, wenigstens relativ abzusichern? Er organisiert auch hier ein gigantisches Unternehmen. Dies wird nur im Zusammenhang mit der historischen Gesamt-Entwicklung verständlich.

Die Anstrengung, sichere Orte zu erhalten

Im 10./11. Jahrhundert entwickelt sich ein System von Festungs-Anlagen quer durch das Territorium. Es besteht aus vielen Elementen: die ausgedehntesten sind die Städte, dann folgen Herren-Sitze, Türme und befestigte Bauern-Höfe.

Pietro Luigi Menechetti untersuchte, in welcher Weise die Bauten des Militär-Wesens im Bereich um Gubbio [42, 68] organisiert waren. Die unterschiedlichen Bezeichnungen deuten auf unterschiedliche Funktionen und Bedeutungen hin, die im einzelnen noch nicht erforscht sind: ›castello‹, ›castellare‹, ›fortilizio‹, ›palazzo fortificato‹, ›torre‹, ›rocca‹.

An vielen Namen von Menschen ist die Zuwanderung der Familie aus Nord-Europa erkennbar: unter anderen Berta, Alberico, Ermano. Sie weisen darauf hin, daß sich eine Schicht von Gefolgs-Leuten der deutschen Ober-Herrschaft als Unter-Herren festsetzte. Als Militärs errichteten sie in einem konfliktzerfressenen Spannungs-Feld mit Steinen »bewegungslose Panzer«.

Mauern und Türme dienen der Verteidigung. Und dem wachsamen Blick. Sicherheit hängt an der Befestigung. Bauern erhalten durch Gewohnheit und durch einen Beitrag an Arbeit (Hand- und Spann-Dienste) das Recht auf Zuflucht. Sie können es einklagen.

Türme sind seit dem frühen Mittelalter Zeichen der Gerichts-Herrschaft (Jurisdiktion) und Symbole für den Sitz eines Herren. Im Turm findet der Geld-Schatz seinen sichersten Platz. Hier werden auch die Waffen gelagert.

Turm-Haus. Das befestigte Haus am Turm ist die Residenz des Land-Besitzers (›cassero‹). All diese kleinen Herren betreiben Eigenwirtschaft: ihre Großfamilie arbeitet als Bauern, mit Getreide und Vieh, für das Ställe gebaut sind (›scuderia‹). Im 11. Jahrhundert suchen sich viele Land-Herren gezielt die Höhen der Hügel: mehr Sicherheit durch Distanz und schwierigen Zugang, zugleich entsteht gesteigerte Präsenz im Territorium.

Verfügung. Vom 11. bis zum 13. Jahrhundert sind Festungs-Anlagen fast ausschließlich im Eigentum von Feudal-Herren, Bischöfen, Klöstern und Kanonikern. Viele bürgerliche Städte, die nun selbstbewußt und immer unabhängiger werden, führen einen zähen und harten Kampf gegen die Land-Besitzer ihres Umlandes: Sie unterwerfen sie der städtischen Oberhoheit und zwingen sie, in die Städte zu ziehen. Oft geben Kommunen Zuschüsse für

Militär-Anlagen und sichern sich damit ein Verfügungs-Recht (Offen-Haus). Häufig quartieren sie dauerhaft Soldaten ein – eine ambivalente Besatzung.

Ein Netz von Festungs-Orten. Als Stütz-Punkte zur Territorial-Verteidigung legt Florenz um 1300 eine Kette von Festungs-Orten an (›città murate‹). Ebenso Lucca, Pisa und Siena.

Als 1421 Gubbio freiwillig seine Unabhängigkeit aufgibt und sich unter die Ober-Herrschaft des Grafen von Urbino begibt, werden die Militär-Anlagen des Umlandes, die in städtischem Besitz bleiben, in eine höhere Ebene der Strategie eingebunden: in das Konzept des Territorial-Herrn.

Spirale der Rüstung. Alle unterschiedlichen Typen von Festungen sind sichtbare Zeichen für die Kleinteiligkeit und Kompliziertheit der Herrschafts-Verhältnisse. Diese befinden sich ständig in Bewegung. Wer sich stark fühlt, entwickelt Appetit auf das Terrain des Nachbarn. Jeder ist gezwungen, sich zu verteidigen – eine kostspielige Spirale der Aufrüstung zur Offensive und Defensive.

Wie teuer sie ist, mag man daran ermessen, daß die Kosten für die militärtechnische Sicherung einen mehrfach so hohen Aufwand erfordern wie für das normale Wohn-Gebäude.

Wer die Bau-Weisen genau vergleicht, kann rekonstruieren, was sie im einzelnen bedeuten.

Das Netz der Festungen

Die Landschaft des Montefeltro wird geprägt von Jahrhunderten der Spannung zwischen zwischen den Malatesta in Rimini und den Grafen von Urbino.

1461 besiegt Graf Federico den Sigismondo Malatesta (1417–1468) an den Ufern des Cesano vor Fano. Dann erobert er große Teile von dessen Territorium: Montefiori, Mondavio, Verrucchio und Santarcangelo di Romagna.

Aus vielerlei Gründen, vor allem finanziellen, ist eine Verteidigung der gesamten Grenze unmöglich. Daher entwickelt Federico eine andere Strategie: Er läßt das Territorium mit einem Netz von Festungen durchsetzen.[31]

Kooperation und Moderation. Eine weitere Grundlage dieses Netz-Werkes sind alte Verhältnisse: Das Territorium ist kein moderner Flächen-Staat, sondern eine Ober-Herrschaft. Sie überkuppelt relativ autonome Unterherrschaften. Die Konstellation der Macht ist kein Einheits-Staat, sondern eine vom Fürsten gelenkte Akkumulation.

In einem solchen System besitzt der Fürst nicht die Mittel, das gesamte Netz der Militär-Anlagen auszubauen. Er ist auf die Mitwirkung jedes Unter-Herrschers und der Städte angewiesen, damit sie ihre eigenen Anlagen finanzieren.

Diese wiederum wünschen selbst eine Befestigung. Denn sie verleiht sowohl Sicherheit wie auch Prestige, vor allem in der unterschwelligen oder oft offenen und tief verwurzelten Geltungs-Konkurrenz der Unter-Herrschaften untereinander.

So muß der Ober-Herr mit seinen Unter-Herren zusammenarbeiten. Federico ist ein integrierender Moderator – mit besonderem Erfolg.

Den größten Teil der Kosten bringt der Unter-Herr selbst auf.

Wie funktioniert das System der Zuschüsse? Ein Beispiel: In Cagli wird zur Finanzierung des Vorwerk-Turmes am Eingang zur Stadt [39] der Zehnte als Sonder-Steuer auf Getreide erhoben. Jedermann zahlt also eine Verbrauchs-Steuer für das Militär.

Die Modernisierungs-Welle. Vor allem Francesco di Giorgio Martini plant die Modernisierung vieler Festungen, die das strategische Netz-Werk bilden sollen: Sant' Agata Feltria, Pietragutola, Montecerignone, Mondolfo, Sassofeltrio, Mondavio, Pietrarubbia, Tavoleto, Serra di San Abondio, San Ippolito, Montalto, Pergola, Cantiano, Costacciaro, Mercatello, Sassocorvaro [38], Fossombrone, Gubbio [42], Cagli [67], Castel Durante (später Urbania genannt) [69, 95] und Urbino.

Was zur Festung gehört, beschreibt viele Jahre später Albrecht Dürer (1471–1528), nach

dem Studium italienischer Anlagen, in seinem Werk ›Etliche Unterricht zur Befestigung der Stett, Schloß und Flecken‹ (1527). Er gibt – sozialgeschichtlich gelesen – viele Hinweise, wie wir das Festungs-Wesen verstehen können.

»Feste Warten [Türme]« auf Bergen können von den Feinden schwerlich erstiegen werden. Sie sollen »heimliche verborgene Ein- und Ausgänge« haben. »Aus diesen Warten kann man allenthalben in die Weiten sehen, also daß nichts sich regen möge, des man nicht inner werd, auch mögen Zeichen darauf [auf den Türmen] gegeben werden mit aufgereckten Körben, Rauch und Büchsenschützen oder Feuer.«

In den Gräben »mag man Fisch ziehen. So man aber die Gräben trocken will lassen, so mag man Kurzweil darein richten, als Bogen-, Armbrust- und Büchsen-Schießen, Ballschlagen[32], Thier- und Baumgarten etc.«

Die Befestigung soll ein »groß Thor, das hoch und weit sei«, besitzen. »Doch soll der Herr einen heimlichen verborgenen Ausgang haben, auf daß er seins Gefallens aus- und einfahren auch reiten möge. Solcher heimlicher Gang soll fleißig zu aller Zeit sauber und im Bau gehalten werden. Aber noch ein kleines Thor soll gemacht werden, auf daß man aus- und einfahren, auch reiten möge zu den Wehren.«

Das Repräsentations-Gebäude stellt er sich nach antikem Beispiel vor. »Wie aber solch ein königlich Haus gebaut werden soll, schreibt Vitruvius, der alte Römer, klar.«

Über den vier Toren sollen Türme gebaut werden – 135 Schuh hoch. Mit einem niedrigen Dach. Einer der Türme soll »zweihundert Schuh hoch sein, oben halb so weit als unten; davon man weit mag sehen und eine Schlag-Glocken darauf richten. Es soll auch dieser Turm zu einem Chor genommen und eine Kapelle innen daran gebauet werden.«

Dürer gesteht zu, daß es nicht nur die Lehre des Virtuv gibt. Auch »andere verständige Werkleute« wissen gut zu entwerfen.

Vor dem Schloß empfiehlt Dürer die Anlage eines »gevierten Platzes … sechshundert Schuh breit. Auf diesem Platz sollen wohnen des Königs Räte, Diener und Handwerker. Der soll auch mit Brunnen und Zisternen, wie sich das schicket, wohl versorgt werden.«

Das Festungs-System dient dem Schutz vor Überraschungen. »Man mag auch vor den äußersten Brücken noch ein kleines Wehr um die Brücke füren und eine Fallbrücke darüber werfen, so man sie aufzieht, so daß niemand aus noch ein mag kommen, wenn man zu Tisch sitzt oder was anderes vollführt.«

Wichtig ist die Lagerung von »allem Proviant, Zeug und Notdurft, auf daß es ihm an nichts gebreche. Die Stallungen aber soll man machen innen an dem äußeren gemauerten Wall; da mag man ohne Hinderung zweitausend Pferde stellen und mit aller Notdurft versehen. Auch mag man außerhalb des weiten gefütterten Grabens hinter dem leichten Zaun eine große Menge Kriegsvolk zu Fuß legen, wenn man denen Hütten [!] aufschlägt …«

Wie lebenspraktisch die Erfahrung ist, die Dürer beschreibt, zeigt die Tatsache, daß er auch an das Folgende denkt: »Die Wirtshäuser aber sollen vor den Thoren zu beiden Seiten am äußeren Graben bescheiden in Holzwerk aufgebaut werden, die sollen keine Stärke haben, auf daß, so Feinde hereinlaufen, sie nicht Schutz darin haben …«[33]

Am deutlichsten sichtbar ist das Leben in Federicos Festung Mondavio – lebendig gemacht durch sorgsam inszenierte ›Environments‹.

Große Festungen. Der alte oberitalienische Festungs-Typ des Vierflügel-Baues, mit einem Innenhof (Pavia, Mailand), wird je nach Funktion und Bedeutung dimensioniert. Nun werden seine Eck-Türme abgerundet [38/39, 45]. Die Zitadelle von Pesaro (um 1474/1505 von Luciano Laurana) ist eines der klarsten Bespiele dieser viereckig angelegten ›rocca‹ – eine erste Systematisierung.

Diese Anlagen werden fallweise – d. h. individuell – konzipiert. Erst in der Mitte des 16. Jahrhundert wird das gesamte Festungs-Wesen weitgehend standardisiert.

Zerstörung. Dem Gegner eine Festungs-Anlage zu zerstören, bedeutet, ihm hohen finanziellen Schaden zuzufügen.

Abriß kann aber auch eine andere Dimension besitzen: Die Militär-Führung des Herzogs Guidobaldo läßt 1501/1503 in Cagli, Fossombrone (Oberburg) und Castel Durante (Urbania) Festungen unbrauchbar machen, damit Cesare Borgia [22] mit seinen Truppen keinen Stütz-Punkt findet, der dann kaum mehr zurückerobert werden kann.

Verfall. Um 1800 verlieren die Burg-Befestigungen ihre Bedeutung, weil die Feudal-Rechte aufgehoben werden.

Viele Soldaten ziehen fluchend ab, weil sie ihren Beruf verlieren.

Die Mauern verfallen, die Zug-Brücken werden abgebaut. Als sich um 1860 die Militär-Technologien ändern, verkommen weitere Militär-Anlagen: Sassofeltrio, Maiolo, Pietrarubbia, Pennabilli, Tavoleto (1865 abgerissen), Lunano. 1864 läßt der Kanoniker Nicola Mobili in Mondolfo die ›rocca‹ zum Teil abreißen, um das Material zu verkaufen.

Endgültig endet die Technik des Belagerungs-Krieges erst mit dem Ersten Weltkrieg.

Die verlegte Stadt-Mauer in Urbino

Die veränderte Militär-Technologie zwingt Federico auch zu Überlegungen für die Sicherung seiner Residenz-Stadt Urbino.

Damit sind gewiß umfangreiche Diskussionen verbunden. Denn die Stadt muß ihre Festung selbst finanzieren. Seit Menschen-Gedenken hat es einen solchen Eingriff in die Stadt-Anlage nicht gegeben. Er übersteigt zunächst die Vorstellung der meisten Menschen. Und er berührt an außerordentlich vielen Stellen die Verhältnisse von Familien.

Das bedeutet: Federico ist gezwungen, eine umfangreiche und gewiß längere Überzeugungs-Arbeit bei vielen Menschen zu leisten. Mit Sicherheit stellt er in den Vordergrund der Diskussion den Schrecken der neuen Kriegs-Waffe, die, wie jedermann weiß, seine eigene Spezialität ist.

Federico veranlaßt, daß die gesamte Stadt-Mauer ›modernisiert‹ wird – nun mit einer auf den Stand ihrer Zeit gebrachten Militär-Technologie [45].

Wechsel-Beziehung. Diese Aktivität der Stadt, die viele Jahre dauert, steht in engem und vielfältigem Zusammenhang mit dem Ausbau der Residenz.

Grundstücks-Frage. Als Federico die Residenz erweitern will, benötigt er Gelände.

Aber innerhalb der Stadt kann er dies entweder nicht oder nur mit großen Schwierigkeiten und Kosten erhalten. Denn, wer sein Haus nicht verkaufen will, den kann keine Macht der Welt dazu zwingen.

Nun entsteht, wahrscheinlich in langer Diskussion, eine Lösung, die vielen Bedürfnissen Rechnung trägt. Die alte Stadt-Mauer läuft oben auf der Kuppe des Hügels. Zu ihr gehört das ›Castellare‹. Dieser Turm steckt heute im östlichen Teil des Frauen-Traktes der Residenz – daher besitzt die Stadt-Platz-Fassade einen eigentümlichen Knick.

Federico und sein erster Chef-Architekt Luciano Laurana [155] schlagen vor, die Stadt-Mauer an den Fuß des Berges zu verlegen. Sie möchten den bis dahin nicht bebauten Hang als Gelände haben. Dieser gehört wohl der Stadt. Wahrscheinlich erhält Federico ihn billig oder im Tausch.

Um auf dem steilen Gelände bauen zu können, müssen gewaltige Substruktionen angelegt werden – eine immense Investition.

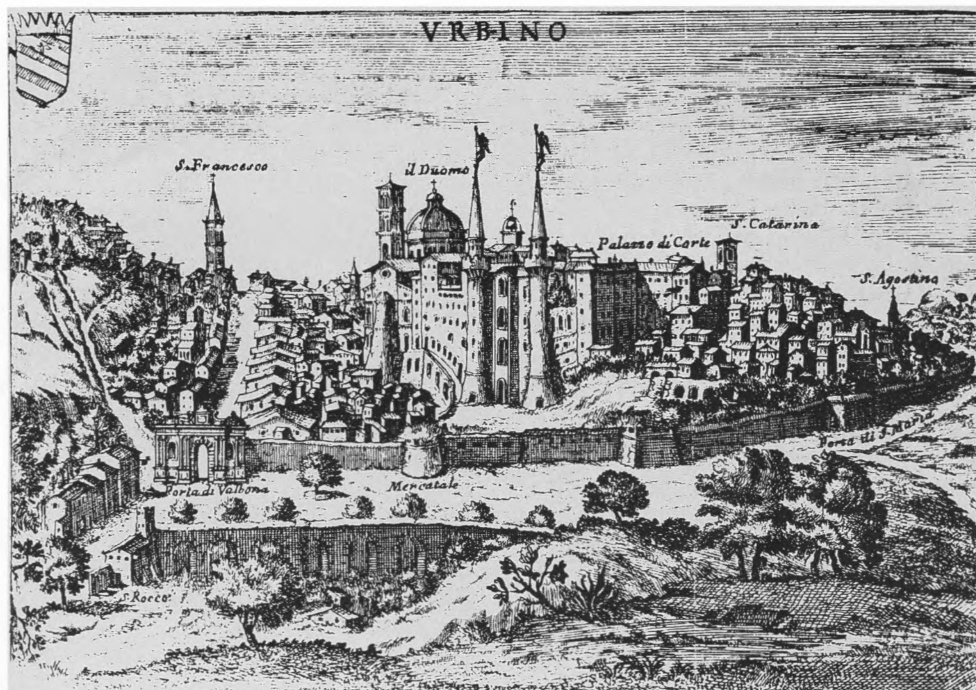
Der südliche Teil des Hanges bleibt unbebaut: Er dient als Wiese für die Pferde (heute Park).

Eine Residenz, die keine Festung mehr ist

Innerhalb der Stadt läßt Federico sein Haus nicht als Festung anlegen. Diesem Gebäude fehlt jegliche Festungs-Logistik. Alle Zeichen des Militärs entstammen nicht dem Nutzen, sondern einer ikonographischen Symbol-Ebene des Repräsentierens. Auch die Residenz in Gubbio ist keine reale Festung.

Bezeichnend ist, daß das Volk zu den beiden Türmen an der Westfassade »Türmchen« (›torricini‹) sagt, wie Bernardino Baldi (1587) überliefert. Das bedeutet: Sie werden als »sehr schmal« empfunden.[34]

Das Militär und die Welt seiner Zeichen und Bilder – Das neue ›Gesicht‹ der Stadt Urbino



Stadt-Ansicht von Urbino – von Westen (Stich um 1750 von F. Scoto). Gut sichtbar: der ungepflasterte ›Mercatale‹-Platz [30, 47] mit Bäumen. Vorne: seine Stütz-Mauer. Rechts die Vorstadt um S. Agostino. Links die breite Markt-Straße Valbona [138]. Daneben rechts: Bastions-Turm mit innerer Treppen-Rampe [46].

Ganz anders als im 20. Jahrhundert nahm der Blick der Menschen, die sich im Umkreis der Stadt auf den Feldern oder Wegen bewegten, die Stadt als eine Festungs-Anlage wahr: als eine Militär-Struktur. Dies spiegeln viele Bilder: Stadt bedeutet vor allem Mauer, Zinnen, Türme.

Nun verändert die Modernisierung der Festungs-Anlage von Urbino dieses altvertraute Bild: An die Stelle der hohen Mauer tritt ein mächtiger Erd-Wall mit einer abgeschrägten Fassaden-Wand, die eine Ziegel-Verblendung ist. Diese Masse soll den Bombarden standhalten [36]. Militärtechnisch sind nun auch die Zinnen überholt, sie würden rasch zerschossen.

So entsteht eine glatte Brüstung. An die Stelle des gezackten, kleinteiligen Umrisses der Festungs-Anlage tritt die lang durchlaufende Horizontale.

Ein weiteres charakteristisches Element des Stadt-Charakters verschwindet: die Vielzahl hoher Türme. An ihrer Stelle entstehen rechteckige Bastionen, die die gleiche Höhe wie die Mauer haben, aber nach außen vortreten.

Damit verändert sich der Anblick der Stadt in allen Details außerordentlich stark.

Dies führt wahrscheinlich zu endlosen Diskussionen. Denn das alte Erscheinungs-Bild ist in allen Köpfen ritualisiert. Es war ein erheblicher Bestandteil der Stadt-Identität und damit des Stolzes.

Ein so immenser Eingriff irritiert viele Menschen. Zum Problem, daß sich Gewohntes verändert, kommt hinzu, daß die neue Anlage weit weniger auffällt: Sie ist erheblich einfacher, hat keine Pracht und wirkt kaum bildhaft.

Nun führt in den Diskussionen dieser Mangel wahrscheinlich dazu, daß Federico und sein Architekt Luciano Laurana einen Ausgleich vorschlagen: Wenn die Stadt-Mauer ihre Zinnen verliert, kann dafür der umfangreiche Gebäude-Komplex der Residenz Zinnen erhalten.[1] Damit bleibt das Motiv, das inzwischen funktionell entleert ist, erhalten.

Wir dürfen annehmen, daß die Wirkung dieses Gebäudes weniger auf die Darstellung einer Grafen-Residenz als auf die Darstellung der Stadt-Ansicht und damit des Stadt-Prestiges zielt.

Wahrscheinlich entstehen aus dieser herausfordernden Diskussion wichtige Charaktere sowohl der Stadt-Ansicht wie der Architektur der Residenz.

Die West-Fassade der Residenz. Wenn wir den Argumentations-Faden weiterspinnen, können wir vielleicht die eigentümliche West-Fassade erklären, über die viel gerätselt wurde. [259, 263]

Weil an der Mauer alle Türme wegfallen, ist es denkbar, daß Luciano Laurana für das alte ritualisierte Vorstellungs-Bild einen Ersatz schafft: mit den beiden Türmen der Residenz.

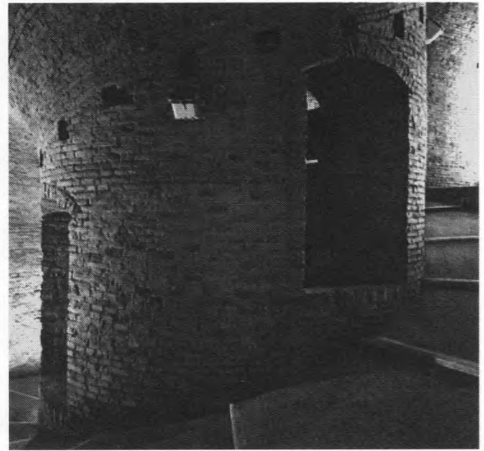
Weil sie nicht mehr militärisch genutzt werden können, ist es nicht notwendig, sie besonders massiv anzulegen. Sie können schlanker sein.

Tatsache ist, daß in den Abbildungen von Urbino, die in den nächsten Jahrhunderten entstehen, diese Deutung sich geradezu visuell manifestiert.

Stadt-Prospekt. Man erblickt Urbino von weither. Innerhalb des Stadt-Prospektes fallen vor allem die beiden Türme mit den Loggien des Fürsten-Hauses auf. Das beschreibt Antonio da Mercatello 1480 in einem Gedicht.[2]

Der Mercatale [29/30] ist der Platz, der den Ankommenden empfängt. Von hier aus hat er den umfassendsten Blick auf die Außenfassade des Fürsten-Hauses. Sie ragt in der Mitte des Stadt-Prospektes mit vielen Geschossen hoch auf.

Platz-Fassade. Die Bau-Daten weisen darauf hin, daß die West-Fassade des Grafen-Hauses, die zum Mercatale schaut, weitaus wichtiger ist als oben am Stadt-Platz die Fassade, die bezeichnenderweise unvollendet bleibt [102, 227/228]. Bernardino Baldi (1590) überliefert, daß die Leute um 1590 die West-Seite »die Fassade der Piazza« (›la facciata della piazza‹) nannten.[3] Sie wurde also auf den Mercatale-Platz bezogen: als Ergebnis einer großen Inszenierung. Den Höhen-Unterschied von rund 40 Metern[4] nutzend, entsteht eine umfangreiche Szenerie.



Francesco di Giorgio Martini: Rampe der großen Treppe im Bastions-Turm [45, 46].

Felsen-Burg. Schon vor ihr gibt es dort eine ›rocca‹, d. h. eine Felsen-Burg. Das geht aus der Bezeichnung der Vorgänger-Kirche des Domes Santa Maria della Rocca hervor. Sie stand auf einem Fels-Vorsprung, der vor die römische Stadt-Mauer auskragte. Diese Festungs-Anlage wurde auch ›castellare‹ genannt.

Der Mut des Herzogs, kühn zu bauen, ist oft gerühmt worden,[5] aber zunächst ist nichts Ungewöhnliches daran. Solche großen Burgen, auch in Verbindung mit der Stadt-Befestigung, gibt es in Europa in großer Zahl, wie die gestochenen Stadt-Ansichten des 16. Jahrhunderts (z. B. von Matthias Merian) zeigen.

Sich Zeigen. Die Besonderheit liegt in der Art und Weise, wie Federico das Motiv gestalten läßt. Zunächst ist es ein Monument des Sich-Zeigens. So kann man es 1472 aus der Reaktion des Zeitgenossen Ludovico Carbone (1435–1482), eines Professors in Ferrara, ablesen.[6]

Hat diese Fassade eine alles überwölbende Gestalt? Ist sie Vorbild für spätere absolutistische Schloß-Bauten? Vieles spricht gegen eine solche Absicht: vor allem Federicos Politik, sich in die Stadt-Kultur einzufügen, seine bescheidene Bezeichnung »Haus« (›casa‹) sowie die Gestaltung der oberen Fassade. In welcher Weise zeigt er sich?

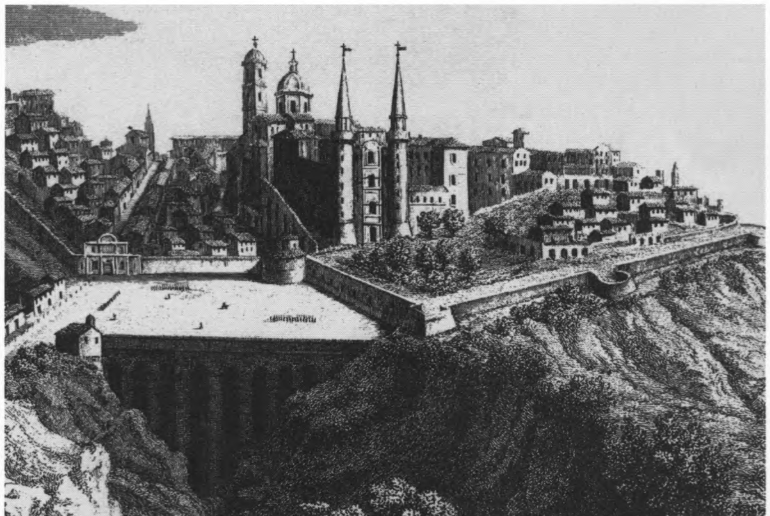
Leit-Bild. Woher bezieht der Herzog das kulturelle Leit-Bild für diese West-Fassade? Befragen wir die Zeichen: Welchen Zeichen-Vorrat gibt es? Wofür stehen die Zeichen? Wie setzen sie sich zusammen? Zu welchen Geschichten? In welcher Inszenierung bzw. Dramaturgie?

Zunächst besteht der Prospekt an seinen beiden Hauptseiten aus der Stadt-Mauer. Ursprünglich ist er zwei Geschosse hoch und schließt oben, wie man es noch im linken Teil begehbar erfahren kann, mit einem Umgang für die Verteidigung. Anschaulich sichtbar wird, daß die historische Stadt nach außen hin in deutlicher Weise, wie in allen Städten Europas, als Militär-Anlage in Erscheinung tritt.

In Urbino erfährt dies nun eine weitere und besondere Ausprägung. Zur normalen Befestigungs-Anlage kommt eine symbolische Burg-Anlage hinzu. Einst liefen, wie man noch an der Rückseite des südlichen Turmes sehen kann, die Zinnen auch über die Umgänge der Türme und wohl auch das Mittelstück weiter.

Stadt und Grafen-Haus scheinen für die Zeitgenossen zumindest assoziativ zusammenzugehören, denn Baldassare Castiglione schreibt kurz nach 1500, Urbino sei »eine Stadt in Form eines Palastes«[7].

Wir-Gefühl. Angesichts der Tatsache, daß der Graf die Fassaden am Stadt-Platz nie vollenden läßt, kann man vermuten, daß diese West-Fassade im stadtkulturellen Kontext von den Bürgern weniger als die Fassade des Grafen-Hauses verstanden wird, sondern als Ausprägung einer Stadt-Ansicht. Diese Identifika-



Stadt-Ansicht (Anf. 19. Jahrhundert) Vorn: Mercatale-Platz [29]. Daran rechts anschließend: Pferde-Stall [30] und Bastions-Turm mit Treppen-Rampe. Darüber: West-Fassade [156].

tion mit dem gemeinsamen „Wir“, der Stadt als Ganzem, ist tief verankert. Sie ruft wahrscheinlich den Beifall der Bevölkerung hervor.

Neapel. Vielleicht ist die zweite Assoziation ein Stadt-Tor mit einem Triumph-Bogen, wie es zum Beispiel im nahen Fano am Bogen des Augustus sichtbar ist. Vielleicht bringt der Entwerfer Luciano Laurana die Idee aus Neapel mit, wo er möglicherweise das Triumph-Tor für den König Alfonso am Castelnuovo (1452 begonnen) entworfen hat.[8]

Falls die Gestaltung in Urbino überhaupt eine Erinnerung an Neapel ist, dann aber abgeschwächt und umgewandelt. Im Neapler Komplex drücken zwei riesige Rundtürme einen schmalen, filigranhaft feinen, kostbar erscheinenden Mittelteil, mit einem Durchgangs-Bogen und einem oberen Loggia-Bogen, fast zusammen.

Im Gegensatz dazu breitet in Urbino der Entwerfer eine Fläche aus. An den Seiten markiert und reliefiert er sie mit zwei schmalen Türmen. An die Stelle gewaltiger Massen, die einen goldschmiedeartigen Schmuck-Bereich einfassen, ist ein fassadenhaftes Spannungs-Feld getreten, das sich souverän ausbreitet. Zur Ästhetik [226 ff.].

Militär-Ikonographie

Zu Federicos Zeit ist Militär überall in der Stadt sichtbar. Zunächst real in Gestalt von Menschen als Soldaten. Dann in Räumen, Bauten und Zeichen.

Das beginnt mit den Festungs-Mauern und Bastionen sowie mit Federicos zinnenbekrönter Residenz.

Der Mercatale ist mehr als der herkömmliche Vieh-Markt vor dem Stadt-Tor: Er ist der Sammel-Ort für die Söldner [30]. Hinzu kommt der lange Pferde-Stall (1492 von Francesco di Giorgio Martini) hinter der Stadt-Mauer [30].

Zinnen. Rund um den ausgedehnten Gebäude-Komplex der Residenz läuft ein Zinnen-Kranz (im 16. Jahrhundert verändert, [228, 56]).

Zinnen sind Zeichen des Militärs. Wo sie eine reale Funktion haben, stehen im Ernst-Fall hinter den etwa 1,20 m breiten Mauer-Stücken auf einem Wehr-Gang Menschen als Verteidiger. Sie können durch die knapp 2 m breiten Lücken Steine oder brennendes Pech auf die Belagerer werfen. Oder sie schießen. Schutz vor den Geschossen der Feinde finden sie hinter den Zinnen.

Aber an der Stadt-Residenz des Grafen haben die Zinnen keine funktionelle Bedeutung mehr. Hier sind sie nur noch Bedeutungs-Signale.

Das ist in dieser Zeit allerdings nicht ungewöhnlich: Diese Zeichen der Krieger-Gesellschaft benutzen Stadt-Mauern, Land-Burgen des Adels und auch die Rathäuser der von den Volks-Demokratien geführten Stadt-Staaten. Wer immer in dieser Zeit etwas gelten will, setzt sich die scharfen schneidenden Signale der Zinnen auf sein Haus.[9]

Die Geste der Zinnen zeigt in der Symbol-Ebene, daß die Militarisierung jahrhundertelang das öffentliche Leben strukturiert. Immer noch durchsetzt die Krieger-Gesellschaft die seit der Jahrtausend-Wende langsam erarbeitete stadtkulturelle Zivilisierung – als eine ihrer Schichten. Diese Mehrschichtigkeit drückt sich in sichtbaren Zeichen aus.

Die Präsentations-Weise zielt auf Einprägsamkeit. Dies zeigt sich daran, daß die Zinnen am Grafen-Haus mit großer Geste weit über ihren eigentlichen Zweck hinaus ausgestaltet sind: Der Architekt Laurana ließ sie auf eine Höhe von rund zwei Metern vergrößern.[10] Aus diesem Detail geht hervor, daß die Zinnen ein Prestige-Topos sind.

Diese Zinnen besitzen ein weiteres Signal: In ihrer besonderen Gestalt zeigen sie, daß der Graf sich zu einer politischen Tradition zugehörig fühlt. Hier ist die obere Einkerbung, die die Zinnen spitz und aggressiv macht, gebogen. Dies war einst das Zeichen der kaiserlichen Partei (Ghibellinen).

Zu dieser Zeit hat die Parteien-Bezeichnung allerdings ihre scharfe Bedeutung längst verloren. Sie deutet lediglich an, daß es sich um eine eher konservative Tradition handelt,

im Unterschied zur Volks-Bewegung der Städte, die aber auch manchmal ebenfalls ghibellinisch sein kann.

Zinnen zeigt auch ein Gebäude in einem Intarsia-Bild: in Federicos Schlaf-Zimmer in der Intarsia-Tür des West-Portals. Im selben Raum ist im Süd-Portal ein weiterer Bau mit Zinnen sichtbar: eine Burg mit zwei hohen Türmen und einem Innenhof.

Die Waffen-Schau. Neben den Zinnen gibt es am Grafen-Haus weitere Zeichen des Militärs. Die Führungs-Leute stellen zu bestimmten Anlässen, vor allem im Rahmen von Festen, ihren Besitz aus. Dies tun sie auf Ständern, die Schreiner oder Schmiede prunkvoll anfertigten. Sie zeigen vor aller Augen teuren Besitz.

Die beiden Stadt-Fassaden bilden diese reale Ausstellung dauerhaft ab – verstetigen sie über Bilder: Sie zeigen an den Gebäude-Ecken und als Sockel der Portal-Pilaster in den Spiegeln je einen Schmuck-Schild. Zur Schau ist er an einem Ständer aufgestellt [58, 229]. Hinter ihm stehen gekreuzt Degen oder Beile. So ist die Fassade auch eine Waffen-Schau.

An wichtigen Stellen des Grafen-Hauses präsentieren drei Portal-Umrahmungen weitere Ausstellungen von Waffen [233, 272].[11]

Der Adler ist das Wappen-Tier Federicos [52, 78/79, 191].

Seit der Antike wird der Adler vor allem beim Militär als aggressionsgeladenes Feld-Zeichen eingesetzt. Er steht für die Autorität und Aggressivität des ›Capitano‹.

Der Adler bekrönt die vier Loggien der West-Fassade. Im Gebäude-Komplex ist er geradezu allgegenwärtig. Vor allem im Scheitel der Decken-Wölbungen. [***].

An der rechten Ecke zum oberen Umgang hält im Gebälk-Fries ein Adler den Schild des Herzog-Wappens. Im ganzen Umgang macht sich im umlaufenden Gebälk-Fries der Adler in schier endloser Wiederholung sichtbar, unter anderem auf einem Helm.

Logo. Als Federico zum Herzog ernannt wird, läßt er in sein Wappen Symbole aufnehmen, die ihn als Heer-Führer des Staates der Kirche ausweisen.[12] Im Schlaf-Zimmer in der Intarsia-Tür am Süd-Portal wird dies angezeigt: mit den Buchstaben ›S Q‹ und der Mitra des Papstes.

Im Großen Saal läßt Federicos Sohn Guidobaldo (1472–1508) ein Wappen hinzufügen: Es stellt den Löwen von San Marco dar – als Symbol dafür, daß Guidobaldo – trotz seiner Krankheit – auch Heer-Führer (›Capitano‹) der Republik Venedig ist [256].

Grab-Bild in Rüstung. Wie sehr das Militär das Leben der Fürsten bestimmte, wird auch in einem Schlüssel-Bild sichtbar, das er Piero della Francesca für seine Grab-Kirche in Auftrag gab: Er begegnet uns darauf in der Rüstung (heute im Brera-Museum Mailand) [93].

Feldherrn-Denkmal. In der Westwand der Großen Treppe steht, später eingesetzt, eine Statue des Herzogs.[13] Es ist ein Denkmal, das zur Erinnerung geschaffen wurde. Federico entspricht im Darstellungs-Ritual einem römischen Feld-Herrn.

Typographie. Im Studier-Zimmer stellt Federico in der Inschrift im obersten Gebälk seine militärischen Titel vor Augen.

Nach Federicos Tod läßt sein Sohn und Nachfolger Guidobaldo eine Denkmal-Schrift im Ehren-Hof einmeißeln [230].

Feuer-Wurfbeutel sind Zeichen des erfolgreichen Eroberers: Federico ist berühmt für seine Technologie des Belagerns [36, 52, 111]. Seine Söldner verstehen sich in besonders wirksamer Weise darauf, Brände zu legen. Sie füllen Ton-Gefäße mit Pech und Feuer und schleudern sie, soweit sie dies mit Muskel-Kraft und Geschicklichkeit können, über die gegnerischen Mauern. Diese Brand-Bomben durchschlagen Dächer und zünden Gebäude an. So kann ein gefürchteter Stadt-Brand entstehen. Meist wird der Feuer-Wurfbeutel als umgekehrter Topf mit dem Feuer nach unten dargestellt – dies bedeutet, daß er fliegt.

Präsentation des Feuer-Wurfbeutels. Das Symbol erscheint an vielen Stellen: Im westlichen Eingangs-Raum. Am West-Portal zum Turm mit dem Aufgang in der Mitte des Gebälks. Im Portal (heute blind) zum östlichen Raum neben der Bibliothek: ein umge-



Eine frühe Form der Bombe ist der Feuer-Wurfbeutel [37]. Federico läßt ihn häufig darstellen – hier in seinem Studier-Zimmer (›studiolo‹) [215].

kehrter, d. h. fliegender Feuer-Wurfbeutel. Im schmalen Raum unter der Großen Treppe. Auf der Großen Treppe sehen die Passanten an der Südwand des ersten Podestes in einem großen Rahmen mit ornamentierten Spiegeln links einen fliegenden Feuer-Wurfbeutel. Im Saal der Jole erscheint er in einem Kapitell und in der Portal-Umrahmung zum nächsten Raum. Hier halten im Giebel zwei männliche Putti einen Wurf-Beutel. Im letzten zugänglichen Raum des alten Appartements in den Kapitellen.

Im ersten östlichen Raum des Gäste-Flügels im Kamin-Gebälk erscheint der Wurf-Beutel im Flug. Im dritten Raum am Ost-Portal. Im Raum 12/13 am Nord-Portal. Im Saal der Engel am Nord-Ost-Portal zum Großen Saal. Im Audienz-Raum am Portal zur Loggia del Gallo [220] und in der Intarsia-Tür zum Schlaf-Zimmer, im Flug. Auch in der Kassetten-Decke des Studier-Zimmers hängt der gefürchtete Brand-Satz. In der Garderobe am Süd-Portal, in der südlichen Intarsia-Tür, im Flug. Im oberen Umgang im West-Flügel am West-Portal und im Süd-Flügel.

Im großen Saal zeigt an der Nordseite ein Kapitell einen fliegenden Wurftopf. Auf den beiden einfachen Süd-Portalen erscheint er jeweils im Gebälk zwischen den Herzogs-Monogrammen. Und ein weiteres Mal auf dem Portal zum Saal der Abend-Gesellschaften am Nord-Portal. Im Tanz-Saal zeigt das West-Portal deutlich die Schleuder-Waffe.

Präsentation des Feder-Busches. Dieses Militär-Zeichen erscheint im Saal der Jole an der Intarsia-Tür (Wappen-Tür) zweimal in den umrahmenden Spiegeln. Im Gäste-Flügel begegnet es uns im zweiten Raum von Osten an der West-Seite: auf dem Gebälk eines kleinen Kamins, weiterhin im dritten Raum am West-Portal zwischen Fest-Bändern. Es erscheint auch in dem kleinen Raum im später hinzugefügten vorspringenden Bau (um 1500) im Fries des Spiegel-Gewölbes – in Wiederholungen. Und im letzten Raum des West-Flügels vor dem Saal der Engel: am Nord-Portal. Im Saal der Engel am rechten West-Portal zum Schlaf-Zimmer. Im Audienz-Raum am Ost-Portal im Herzogs-Monogramm. Am Durchgang zum Vorraum für Kapelle und ›studiolo‹ unter dem Sturz an allen drei Seiten ›F D‹. In der Garderobe im Ost-Portal im Herzogs-Monogramm. Im Saal der Abend-Gesellschaften im Kloster-Gewölbe. Und schließlich auch im Wirtschafts-Geschoß in der kleinen Küche: im kleinen Küchen-Kamin zwischen dem Herzogs-Monogramm.

Präsentation der Zwillings-Spindel. Ihre Bedeutung ließ sich bislang nicht herausfinden. Sie erscheint im Innenhof an der west-

lichen Nordwand. In der Bibliothek über der Ost-Tür zum nächsten Raum. Im alten Schlaf-Zimmer im Süd-Portal an der Intarsia-Tür. Im kleinen Raum im später angebauten vorspringenden westlichen Bau-Teil im Fries des Spiegel-Gewölbes. Im Audienz-Raum am Durchgang zum Vorraum für Kapelle und ›Studiolo‹. In der Garderobe am Nord-Portal im Grafen-Monogramm: ›F‹ Zwillings-Spindel ›C‹. Im Schlaf-Zimmer in der Intarsia-Tür des Süd-Portals. Im großen Saal in einem Kapitell an der Nordseite.

Turnier-Kampf. Das Turnier ist die Form des Krieges als Spiel.

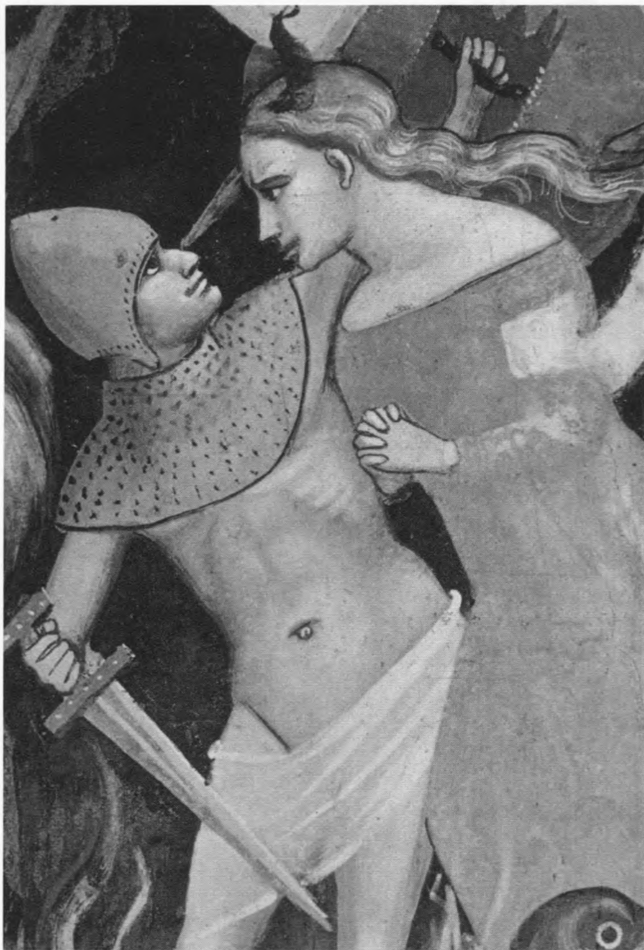
An einer Darstellung wird deutlich, daß es zu diesem Thema auch Ironie oder Witz gibt: im Gebälk-Fries im Saal der Jole. Wir sehen zwei kämpfende Cupido-Paare. Das erste reitet auf Wildschweinen, beim zweiten kämpft ein Cupido als Fuß-Soldat gegen einen anderen auf einem Delphin.

Herkules und Mars. Im Saal der Jole erscheint zweimal Herkules, der stärkste aller Männer. Als große Figur steht er am Kamin neben dem Feuer [190/191]. Und in der Intarsia-Tür zur Großen Treppe bändigt er den Löwen, nackt, mit einem Schild auf dem Rücken.

Ein Intarsia-Bild auf der Außenseite der Tür, die von der ›Sala degli Angeli‹ zum Schlaf-Zimmer führt, zeigt, wer den Schlaf des Signore begleitet: zwei seiner Leit-Figuren – der antike Kriegs-Gott Mars und der kräftige Herkules.

High-Tech-Ausstellung. Am Stadt-Platz veranstaltet Federico die umfangreichste Ausstellung zur Militär-Technologie des Militärs in seiner Zeit. In die Lehnen der umlaufenden Sitz-Bänke gibt es viele Bilder – dauerhaft als Stein-Reliefs ausgeführt. Federico führt mit Stolz vor, welche Militär-Maschinen er entwickeln ließ: eine komplexe Technologie – zu Wasser und zu Lande [57].

Diese »Expo« läßt Federico abzeichnen und in Stiche umsetzen: Damit verbreitet er sie, meist als Geschenk, über den Ort hinaus.



Ein Soldat bedrängt eine um ihr Leben bittende junge Frau. Fresko in der Kirche (›oratorio‹) San Giovanni (1416 von den Brüdern Lorenzo und Jacopo Salimbeni)

oben: Einer der vielen Adler Federicos [49].

Rechts: Militär-Ingenieur Roberto Valturio [58]: Ramm-Böcke mit Panzern für Soldaten versuchen, Mauern und Tore zu brechen [36].

unten:
Der »Saal der berühmten Männer« [251] war einige Zeit Audienz-Raum. Rekonstruktion der Wand-Gestaltung von Renato Bruscaglia.

Der ›Saal der berühmten Männer‹

Als Federico sich eine neue Residenz bauen läßt, stattet er im ersten Bau-Abschnitt, dem ›Alten Appartement‹, seinen wichtigsten Raum – den Audienz-Saal – mit seinen Vorbildern aus. Vor reichsten Stoff-Vorhängen, die burgundischen Luxus darstellen, stehen rundherum auf Podien mit Wappen-Schilden eine Anzahl Militär-Helden – knapp überlebensgroß, nur leicht monumentalisiert. Sie reden in Zweier-Gruppen miteinander. Paradox: diese Krieger haben nichts Aggressives und ihre Gesichter sind eher sanft [52, 251].

In Federicos Zeit studieren die führenden Militärs die römische Militär-Strategie zur Verwissenschaftlichung ihrer eigenen Krieg-Führung [35, 189]. Und so werden erfolgreiche antike Militärs zu Leit-Bildern für ihre Sozialisation. Federico, so schreibt Giovanni da Bisticci, »ging sehr jung zum Militär und imitierte Scipio Africanus [d. Ä., um 235–183 v. Chr.], den Eroberer Karthagos und Sieger über Hannibal«.[14]

Die Identifizierung mit den studierten antiken Leitbildern geht an vielen Orten so weit, daß die Heer-Führer sich Büsten von antiken Generälen und Militär-Kaisern aufstellen. In Kirchen erhalten sie manchmal die Rolle von Heiligen. Zum Beispiel präsentiert der venezianische Condottieri Colleoni in seiner Kapelle am Hauptplatz in Bergamo Büsten von Caesar und von Trajan.

Herkunft. Der paduanische Fürst Francesco di Carrara veranlaßte kurz nach 1367, daß Petrarca das Leben berühmter Staatsmänner und Feldherren der antiken Geschichte beschrieb: ›De viris illustribus‹.[15] Dieser Text entstand wohl im Zusammenhang mit einem Fresken-Zyklus: in der ›Sala Virorum Illustrium‹ im Palazzo del Capitano in Padua. In einem Brief bezeichnet Petrarca den Fürsten selbst als »Vir illustrus«. Die Helden gelten als Vorbilder für Fähigkeiten (›virtus‹).

Vorbild sind die mittelalterlich-französischen ›neuf preux‹" In Italien wird das Thema umgebogen: Die berühmten Männer (›uomini famosi‹) verherrlichen antike Helden.

In Siena wird auf städtischen Beschluß im Rathaus (›Palazzo Pubblico‹) die Antiken-Kapelle (um 1414) ausgemalt,[16] ein Raum zwischen der Rathaus-Kapelle und der Sala di Consistorio. Die Inszenierung beginnt am Eingangs-Bogen, in der Sala del Mappomondo, mit dem antiken Philosophen Aristoteles: Er fordert auf einem Schrift-Band den Sieneser Senat auf, der heiligen Spur der Männer zu folgen, denn diese gaben ein Beispiel (›exemplum civile‹). Auf der Gegenseite wird das abschreckende Beispiel vorgeführt: Caesar und Pompeius – machtbesessen, uneinig und Zerstörer der Republik.

Über den Seiten-Wänden sehen die Leute in der Wölbung eine Karte von Rom – und auf der einen Seite die Götter des Krieges Mars und Jupiter, auf der anderen die Götter des Friedens Apoll und Minerva. Den Abschluß bildet eine Personifikation der Religion.

Die Wand vor dem Consistorium teilt sich in zwei Zonen. Unten stehen je drei republikanische Helden, darüber Personifikationen von Fähigkeiten. In Ornament-Streifen sind zugeordnet die Porträt-Medaillons von römischen Staats-Männern. Ein langer Text erklärt die Bedeutungen.[17]

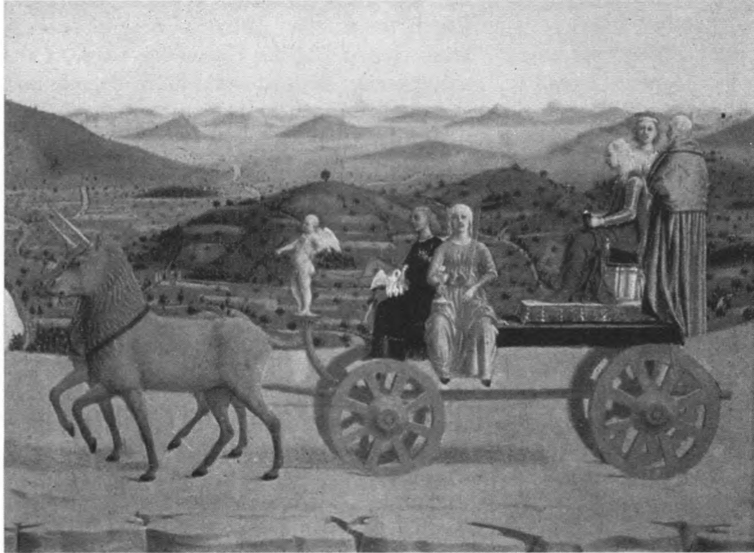
In der Villa der Bankiers-Familie Pandolfi-Carducci in Legnaia bei Florenz malt Andrea del Castagno um 1850 einen Zyklus berühmter Männer: Söldner-Führer Niccoló Accaiuoli, Farinata degli Uberti, Pippo Spano, Dante, Petrarca, Boccaccio, die Sibylle von Cumae, Esther und die Königin Thomyris (heute in den Uffizien in Florenz).[18] Lebensgroß stehen die Personen im Raum – dieser ist perspektivisch konstruiert. Und wie die Perspektive Zusammenhang disponiert, stehen die Blicke und Gebärden der Männer in Beziehung zueinander. Ein gemalter Vorhang weht hoch – ein Zeichen für die Lebendigkeit und Präsenz in der Gegenwart.

Federicos Saal der Militär-Führer ist ein Leitbild- und Regierungs-Programm in einer Welt voller Krieger-Gesellschaften.

Triumph-Zug des Siegers

Die Rituale, die einen militärischen Sieg in Genuß und das Gefühl der gesellschaftlichen Anerkennung umwandeln, stammen aus der Antike.

Auf einem weiteren Höhepunkt seines Erfolges läßt sich Federico um 1466 von Piero valkade. Sie ziehen einen Triumph-Wagen. Auf seiner Plattform sitzen Gefangene. In der Mitte erhebt sich, aus Holz gefertigt, ein mehreckiger pergola-artiger Bau mit Säulen. Auf ihm steht ein weiterer hoher Aufbau mit vier Putten, ganz oben auf der Spitze schießt Cupido einen Pfeil. Der Sieger will auch geliebt werden.



Piero della Francesca (um 1564): Triumph-Zug des Grafen Federico - ein sophistisch komponiertes Bild mit einer Fülle von Symbolen. Die Szenerie: ein Panorama seines Territoriums [18/19, 88/89].

della Francesca (1410/20–1492) das Bild eines militärischen Triumphes malen – mit seinem Porträt und dem seiner Frau (heute in den Uffizien in Florenz [18/19, 87]).

Möglicherweise hatte zu Federicos Zeit die West-Fassade eine subtile Assoziation an einen Triumph-Bogen.[19]

An vielen Stellen der Residenz läßt Federico das Motiv des Triumphes in der einen oder anderen Weise darstellen. Im neuen Audienz-Raum präsentiert die südliche Intarsia-Tür zur Loggia del Gallo einen Triumph: Vasen mit mehreren Adlern, Straußen und wohl je zwei Gefangenen (?).

Im Saal der Engel sehen die Leute, die den Raum verlassen, an der Ausgangs-Tür (Süd-Ost-Portal) in Intarsien ein Triumph-Fest – mit großen Wagen. Vier Pferde steigen hoch: zu einem andressierten Kunst-Stück, der Ka-

Darüber erkennen die Leute in einem zweiten Bild zwei Elefanten, von je zwei Reitern begleitet. Nach griechisch-hellenistischem Vorbild ziehen sie einen Triumph-Wagen. Auch auf ihm steht ein Rundbau. Vor seinen Rund-Nischen drei Frauen-Figuren: in der Mitte mit einem Kind, rechts mit einem Kelch und links mit gefalteten Händen.

Oben halten vier Putti eine Welt-Kugel. Auf ihr steht eine Frau mit einem Schwert. In ihrer ausgestreckten linken Hand hält sie eine kleine Figur. Dies geschieht vor einer Bogen-Architektur mit gestreiften Wänden. Ganz oben ist ruinöses Mauer-Werk sichtbar – eine Anspielung auf die Antike, die in den Ruinen entdeckt und in dieser Zeit wieder lebendig gemacht wird.

Wie üblich, erhält Federico 1472 beim Feld-Zug gegen Volterra vom Auftraggeber

Florenz ein Triumph-Geschenk: »einen Helm [von Pollaiuolo oder Verrocchio gearbeitet]«.[20] Vielleicht stellt der Helm, den der obere Umgang präsentiert, dieses Florentiner Triumph-Geschenk dar.

Bildhafte Aufforderung zum Kreuz-Zug

1453 fiel das byzantinische Reich den türkischen Osmanen in die Hand – mit Folgen für viele Italiener: für Handels-Plätze, Beziehungen, Wohlstand und Privilegien. Endlos ist die Halbinsel mit Diskussionen über Kreuzzugs-Kriege gegen die Gefahr im Osten beschäftigt (vergleichbar Europa von 1945 bis 1989).

Treibende Kraft: die Päpste, byzantinische Emigranten, Kaufleute und Venedig.

Der emigrierte griechische Kardinal Bessarion (Trapezunt um 1400, bis Ravenna 1472) schickt Federico ein Buch, um ihn zum Krieg gegen die Türken zu gewinnen. Dieser dankt ihm 1471 und lobt es.[21] Bessarion schreibt zweimal an die Fürsten von Italien eine Serie von Briefen: Aufforderungen zum Krieg.[22] 1474 korrespondiert der Doge von Venedig darüber mit Federico.[23] 1477 versichert Federico in einem Schreiben an den ungarischen König Matthias Corvinus, er habe alles Mögliche getan, um dem bedrängten König Hilfe gegen die Türken zu verschaffen, und verspricht, dies weiterhin zu tun.[24] Es kann sich nur um diplomatische Aktionen handeln – wahrscheinlich hat Federico überhaupt nichts getan.

Mit dieser Auseinandersetzung hat auch ein Bild zu tun, das ihm der Bürgermeister von Gubbio schenkt, um ihn zu verpflichten: Die ›Geißelung‹ (vor 1459 von Piero della Francesca; Museum im Palazzo Ducale Urbino).[25] [140/141, 157] Vorn rechts läßt sich der Auftraggeber darstellen: Baccio Bacci, Bürgermeister von Gubbio, einer der Residenz-Städte Federicos. Offensichtlich in Absprache mit einem Kreis von Interessierten übergibt dieser reiche Orient-Gewürzhändler dem Grafen das Bild – als Aufforderung.[26] Dafür steht zugleich die linke vordere Person: Kardinal Bessarion.

Der profane Sach-Verhalt des handfesten ökonomischen Interesses wird in eine religiöse Ebene umgewandelt: Das Bild zeigt Muselmanen, die Jesus foltern. Dies bedeutet: die Türken geißeln den wahren Glauben und damit die Kirche. Durch diese Umwandlung in die religiöse Sprach-Ebene entzieht sich der profane Sach-Verhalt der direkten Greifbarkeit, erhält scheinbar neue Begründungen und wird mit Ritualen befestigt.

Die mittlere Figur ist der Lieblings-Sohn des Grafen: Buonconte – dieser starb mit 18 Jahren auf einer diplomatischen Reise nach Neapel in Sarno an der Pest – zum Entsetzen des Vaters. Der Maler stellt ihn mit einem abwesend meditierenden Blick dar. Giovanni Bacci präsentiert ihn, um Federico an einer emotional tiefgreifenden Stelle zu fassen.

1459 beschließt das Konzil zu Mantua den Kreuz-Zug.

Federico verhält sich freundlich diplomatisch und hinhaltend, läßt sich aber nicht auf ein Abenteuer ein, das er offensichtlich als waghalsig und folgenreich einschätzt.

Der Kreuz-Zug scheitert – bevor er wirklich beginnt – bereits beim Start im Hafen von Ancona: Papst Pius II. stirbt.

Nach 1474 läßt Federico ein Bild malen, das vielleicht als eine Art produktive Begründung für seine Zurückhaltung gemeint ist: In einer Verhandlung mit dem persischen Gesandten versucht er, Persien zum Krieg gegen die Türken zu gewinnen – um sie nach Osten abzulenken [64, 90].

Umgestaltung der Residenz: Zivilisierung

Nach 1536 – ein halbes Jahrhundert nach dem Tod von Federico – wird das zinnenumkränzte Dach-Geschoß für die inzwischen angewachsene Zahl der Hof-Leute, die nun auch am Hofe wohnen [176/177, 158], zu einem repräsentativen Vollgeschoß ausgebaut – auch weil die Zinnen unnütz wären, wie nun Bernardino Baldi (1597)[27] schreibt.

Architekt ist der Urbinater Girolamo Genga (1476–1556).[28]

Nun verschwinden die Zinnen im Mauer-Werk. An ihrer Stelle entsteht das heutige Dach: weit überstehend, offensichtlich auch von Baldi als charakteristisch empfunden. Dies verändert die Erscheinungs-Weise des Herzogs-Palastes erheblich: Er bekommt ein ziviles Aussehen. Das Gebäude fügt sich nun noch mehr als zuvor in seine zivile Umgebung ein.

In der Residenz Castel Durante (Urbania) ersetzt der Architekt Girolamo Genga schon um 1515 die Zinnen: durch eine Loggia [69].

Stadt-kulturelle Relativierung

Poggio Bracciolini (Terranuova Valdarno 1380, bis Florenz 1459) zeichnet in seinem Buch ›Über den Wechsel des Glücks‹ (›De varietate fortuna‹) Herrscher und Heer-Führer: Sie steigen aus dem Nichts auf und stürzen ins Nichts.

Nachdenklich notiert Luca Landucci in seinem Tagebuch, wie wahrscheinlich viele aufgeklärte bürgerliche Zeitgenossen in den Städten die Militär-Tätigkeit ansehen: »Am 10. September 1482 starb der Graf [daß er den Herzogstitel erhalten hatte, ist wohl kaum wahrgenommen worden] von Urbino in Ferrara. Und am 14. September 1482 starb der erlauchte Rouberto [Malatesta aus Rimini] in Rom, der so große Ehre und Sieg gefunden hatte, den Herzog von Calabrien bei Rom zurückzuwerfen und ihm 300 schwere Reiter wegzunehmen. Innerhalb von vier Tagen starben zwei so große Feldherren, als sie gerade glaubten, so recht glücklich zu sein.

Sieh, welche Irrtümer in der Welt herrschen, sich in solche Gefahren zu versetzen, andere zu töten oder selbst umgebracht zu werden, alles für ein bißchen Rauch [›fumo‹] dieser Welt, ohne zu denken, was es ist, einen Menschen umzubringen, und wie schnell man Rechenschaft abzulegen hat und daß man stirbt.«[29] [21]

Daß wir von Federico heute noch etwas wissen, und daß er uns interessiert, verdankt er den sichtbaren Spuren, die er sammelte und hinterließ: in Bauten und Bildern.

Die High-Tech-Ausstellung

Die technologische Entwicklung hat zwei Wurzeln: im städtischen Handwerk und in der Rüstung für den Krieg.

Für Kriegs-Technologie hat Federico eine Anzahl von Ingenieuren in seinem Stab, der das Söldner-Heer anführt [36, 41].[1] Der bekannteste und wohl einfallsreichste unter ihnen ist Francesco di Giorgio Martini.

Antonio da Sangallo kopiert später von Taccola und von Francesco di Giorgio Martini Zeichnungen von Maschinen.[2]

Eisen-Produktion. Grundlage einiger städtischer Handwerke und eines erheblichen Teils der Rüstung ist die Eisen-Produktion. Federico weist im Grafen-Haus auf sie hin: mit dem Symbol des Vogels Strauß (›struzzo‹).

Im Mittelmeergebiet ist dieses Tier-Symbol seit dem 5. Jahrhundert vor Christus bekannt. Nach Aristoteles ist der Strauß ein Misch-Wesen: zur Hälfte Vogel, zur Hälfte Säuge-Tier. Seltsam: er läuft, kann aber nicht fliegen.

Im Grafen-Haus hat das Symbol eine besondere Bedeutung:[3] Dem Strauß wird die Fähigkeit zugeschrieben, glühendes Eisen zu fressen und und es dann auszuscheiden – so weiß-glühend wie zuvor –, aber beim Verdauen wird dieses Eisen leichter und reiner.[4]

Der Strauß ist ein Indiz für Umfang und Bedeutung der Eisen-Herstellung im Territorium.

Zugleich bedeuteen der Strauß und das Straußen-Ei aber auch Unsterblichkeit.

Präsentation des Strauß. Im oberen Umgang im West-Flügel ist im umlaufenden Gebälk-Fries in endloser Wiederholung der Strauß dargestellt. Im Saal der Engel sehen die vielen Leute, die sich hier aufhalten, im zweiflügeligen Intarsia-Portal in einem der Tondi den Strauß. Im Audienz-Raum im Portal zum Schlaf-Zimmer: ›FE‹ Strauß ›DVX‹. In der Süd-Tür zur Loggia del Gallo gibt es den Strauß. Der Blick zur Decke im Studier-Zimmer trifft auf kostbares Kassetten-Werk: dort erscheint der Strauß. In der Intarsia-Tür zum Schlaf-Zimmer: je zwei Sträuße. Der große Saal besitzt in einem Kapitell an der Nordseite von Westen einen Strauß. Er kehrt wieder auf dem Portal zum Saal der Abend-Gesellschaften. Im kleinen Raum im vorspringenden westlichen Bau-Teil kann man den Strauß im Fries des Spiegel-Gewölbes sehen: mit einem Spruch-Band (um 1500).

Die ständige Technologie-Ausstellung. Auf dem alten Stadt-Platz läßt Federico einen Teil der Technologie ausstellen, die er im zivilen Leben und vor allem im Krieg einsetzt. Es ist eine ständige Ausstellung, die Tag für Tag allen Bürgern und Besuchern zugänglich ist. [36, 58/59, 228/229, 266]

Dafür benutzt er die steinernen Sitz-Bänke, die an beiden Haus-Fassaden in ganzer Länge entlang laufen. Ihre Rücken-Lehnen zeigen Reliefs: insgesamt 71 Bilder – von Maschinen für Krieg und Frieden.[5]

Soweit wir wissen, ist diese High-Tech-Ausstellung auf dem Stadt-Platz in Urbino in der alten Welt einzigartig.

Vor allem weil sie öffentlich ist.

Sie bietet den staunenden Augen der Leute, vor allem der Besucher, geradezu eine Enzyklopädie der Technik. Diese steingewordene, bildhaft-anschauliche Ausstellung ist eines der großen Dokumente der Technik-Geschichte. Das Dokument ist kein Buch in einer Bibliothek, sondern ein öffentliches Ereignis.

Um das Einzigartige zu verstehen, kann sich der heutige Besucher fragen, ob jemand am Anfang dieses Jahrhunderts oder später auf die Idee gekommen wäre, Albert Einsteins Formeln etwa auf dem Römer-Platz in Frankfurt oder auf einem anderen Platz der Welt sichtbar vorzuführen, etwa von einem Bildhauer wie Alfred Hrdlicka.

Federico schmückt sein Haus mit der Darstellung des höchsten Standes der Technologie, die zu seiner Zeit in Italien vorhanden ist.[6]

Parallelen. Technik-Darstellung ist in Italien selten, häufig aber nördlich der Alpen.

Dort geschieht sie in anderen Darstellungs-Weisen: Zur selben Zeit führen in deutschen Städten wie vor allem in Straßburg, Freiburg, Esslingen, Ulm, Nürnberg sowohl die stadtprägenden Großbauten wie auch Kanzeln, Sakrament-Häuschen und Brunnen den hohen Stand der Technologie vor: in den virtuosen Produkten städtischer Handwerks-Kulturen.

In Italien geschieht dies am Dom in Mailand, wohin 1394 der berühmte deutsche Ingenieur-Baumeister Ulrich von Ensingen neben seiner Tätigkeit in Ulm, Straßburg und Esslingen berufen wird.

Die Kuppel im wichtigsten Prestige-Bauwerk von Florenz wurde als eine Ingenieur-Leistung gebaut. Der Baumeister-Ingenieur Filippo Brunelleschi (1377–1446) gewann eine vieldiskutierte Konkurrenz und leitete den Bau.

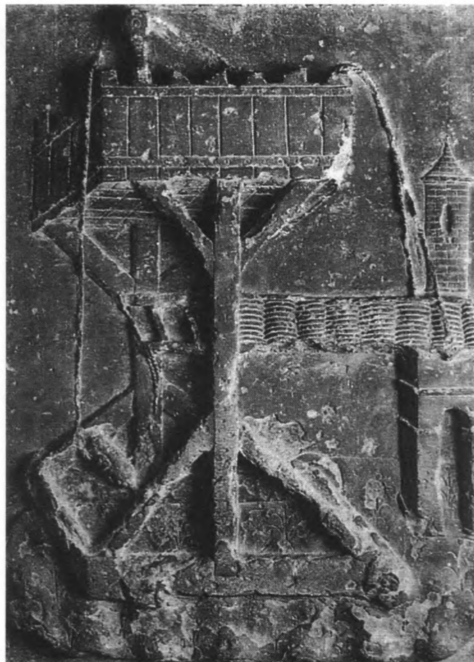
Technik-Bücher. Im wesentlichen wird Technologie auf der Halbinsel in Manuskripten, später in gedruckten Büchern, dargestellt – von einigen findigen Ingenieuren.

Beispiele: Mariano Taccola: ›De Machinis libri decem‹ (vor 1458), ein Manuskript mit vielen Zeichnungen.[7] Roberto Valturio: ›De re militari‹ (1472).[8] [52] Später: Nicoló Tartaglia: ›Quesiti e inventioni diverse‹ (Venedig 1546).[9] Vannocchio Biringuccio: ›Pirotecnica‹ (Venedig 1540).[10]

Der Zusammenhang mit Kunst-Gattungen liegt in Urbino offen vor Augen. Beide wichtigen Ingenieure, Luciano Laurana und Francesco di Giorgio Martini, sind gleichzwitig auch Architekten, Maler und Bildhauer.

Die Entwurfs-Zeichnungen für die 71 Reliefs zur Technologie stammen wohl von Francesco di Giorgio Martini und vielleicht auch von Roberto Valturio. Der Bildhauer Ambrogio Barocci aus Mailand, von 1470 bis 1516 in Urbino,[11] gewinnt dem Stein die Relief-Bilder ab.

Deutlich wird, daß nicht erst Leonardo da Vinci ein vielfältig orientierter Mensch ist, ein genialer Kopf, aber keineswegs ein einsames Genie, sondern eingebettet in einen Kontext. Er hat vor und neben sich eine erhebliche Anzahl von Kollegen, die ähnlich wie er in ei-



Belagerungs-Maschine – um die Zinnen einer Festung zu erreichen. Der Korb ist selbst eine Festung: mit Zinnen. Aus der Technologie-Ausstellung aus der Markt-Fassade des Grafen-Hauses.

An der Hauptfassade (nach 1472) legt Francesco di Giorgio an der umlaufenden Sitz-Bank neben dem Militär-Zeichen im Sockel des Pfeilers eine Ausstellung zur Technologie seiner Zeit an (heute größtenteils im Museum im Palazzo Ducale).





nem breiten Tätigkeits-Spektrum entwerfen, zeichnen und veröffentlichen.

Rüstungs-Produktion. Im Territorium Federicos entwickelt sich ein umfangreiches Hand-Werk für die Rüstungs-Produktion.

Aus dem städtischen Hand-Werk, das immer mehr Präzision lernte, stammen die Waffen der Schützen: die Hand-Bögen (›archi‹) und die Bogenschuß-Geräte, die im Sitzen bedient werden (›balestre‹). Sie sind jahrhundertelang die zielgenauesten Waffen und außerordentlich gefürchtet [59].

Die Reliefs am Stadt-Platz sind symbolischer Ausdruck für die Tatsache, daß es in Federicos Zeit eine außerordentliche Dynamik der Waffen-Entwicklung gibt. Trieb-Kraft ist die Verwissenschaftlichung des Krieges [35 ff.]. Sie führt zur Denk-Weise des Berechnens. Folge: Die Maschinen-Technologie wird immer ausgefeilter.

Das zeigen vor allem die Zeichnungen von Federicos Militär-Ingenieur Francesco di Giorgio Martini in seinem weitgespannten Buch, mit dem er eine Art neuer Vitruv sein möchte [35].[12]

Von den Belagerungs-Waffen blieb nichts erhalten. Daher sind die visuellen Dokumente der Ausstellung Federicos von unschätzbarem Wert.



Federico läßt die von Ingenieuren hochentwickelte Technologie seiner Zeit darstellen – öffentlich, auf dem Platz vor dem Grafen-Haus: Jedermann kann sich einst die Relief-Tafeln an den Lehnen der langen Bänke anschauen (heute größtenteils innen im Museum) [284].

Einkommen und Investitionen

Der Ruin der Staats-Finanzen

Federicos Vorgänger, sein jüngerer, ehelich geborener Bruder Oddantonio [97] übernimmt mit 18 Jahren die Regierung. In knapp zwei Jahren (1443/1444) ruiniert er die Staats-Finanzen. Das ist für die Führungs-Schichten, vor allem für die städtischen Kaufleute, ein Schock. Daher greifen Bürger zu extremen Mitteln: Sie verschwören sich und ermorden ihn [98].

Die tiefe Verschuldung hat lange Zeit Folgen: Über zehn Jahre lang fesselt sie die Finanz-Möglichkeiten von Oddantonios Nachfolger Federico an das Thema Sanierung.

Die Umstände, in denen Federico nach dem Attentat an die Macht kommt, sind ungünstig. Hinzu kommt, daß er als ein illegitimes Kind im Adel eine angezweifelte Position hat. Und schließlich weiß jedermann, daß er in die Verschwörung verstrickt war.

So bleibt ihm als Kern-Stück seines politischen Überlebens nur eines übrig: Möglichst viel Geld zu erwerben. Die Weise des Erwerbs ist durch die Verhältnisse und die Tradition vorprogrammiert: durch militärische Tätigkeit.

Die Preise der Militär-Führer

Sie hängen von den Erfolgen ab. Daher sind sie außerordentlich unterschiedlich. Was Federico an genauen Summen erhält, läßt sich nur teilweise ausmachen. Einige Belege blieben erhalten.

Die Verträge der Söldner-Führer beinhalten eine feste, garantierte Gesamtsumme. Darüber hinaus haben sie Klauseln: das ›Recht‹, Beute zu machen, oder für Gefangene Geld zu erpressen sowie gegen hohe Summen von einer Belagerung und Plünderung von Städten und Dörfern abzusehen.

1444 erhält Federico von seinen beiden Vertrags-Partnern Francesco Sforza und der Republik Florenz folgende jährliche Beträge: im Frieden 10.640 Dukaten (2 Mio. DM); im Krieg 21.000 (4,2 Mio. DM).[1] Hinzu kommt ein persönliches Einkommen von 2.000 Gold-Florinen (400.000 DM). Das alles ist im Vergleich zu späteren Einkünften eine bescheidene Summe.[2]

1447 steigt die Bezahlung: auf 36.000 Goldflorinen (7,2 Mio. DM). 1448 erhält Federico im Krieg zwischen Florenz und König Alfonso von Neapel rund 50.000 Dukaten im Jahr (10 Mio. DM), plus persönlichem Sold. 1449 verdient er den gleichen Betrag.

Wie in der Wirtschaft schwankt auch die Konjunktur der Kriege. Die Jahre 1450 und 1451 bringen im Vertrag mit den Sforza wenig Geld, weil Mailand und die Lombardei durch Kriege und Pest erschöpft sind. Aus finanziellen Gründen verdingt Federico sich 1451 dem König Alfonso von Neapel. Von ihm erhält er jährlich 86.000 Gold-Florinen (17,2 Mio. DM).[3]

Auch während des Krieges gegen die Malatesta und nach dem Tod des Königs Alfonso (1458) laufen die Verträge mit Neapel weiter. Federico bleibt sein ganzes Leben in Diensten von Neapel.[4]

Zum Geschäft gehört der Handel. So versucht Federico seinen Preis höher zu treiben. Als Venedig um ihn wirbt, sagt er freundlich ab, läßt sich aber eine Tür offen. Dadurch schnellt in Neapel sein neuer Preis in eine enorme Höhe: 36.000 Dukaten (7,2 Mio. DM) in Friedens-Zeiten, 60.000 (12 Mio. DM) im Kriegs-Fall, plus 6.000 Dukaten (1,2 Mio. DM) als persönlicher Lohn. Auch 1467 und 1469 erhält er diese Summen.

1479 bezieht Federico in einem neuen Vertrag vom Staat der Kirche und von Neapel 50.000 Golddukaten (10 Mio. DM) im Frieden und 91.666 (18,3 Mio. DM) im Krieg – eine seinerzeit ungeheure Summe.

Kurz vor seinem Tod steigt 1482 Federicos Umsatz ein weiteres Mal: auf 65.000 (13 Mio. DM) bzw. 119.116 Dukaten (24 Mio. DM).[5] Im selben Jahr zahlen ihm Neapel, Mailand

und Florenz im Krieg um Ferrara, das Venedig sich einverleiben will, die höchste von allen seinen Einnahmen: 120.000 Dukaten (24 Mio. DM).

Es nutzt ihm nicht mehr viel: Das letzte Hemd hat keine Taschen.

Zum Vergleich: Roberto Malatesta, von 1468 bis 1482 ›Signore‹ (Stadt-Herr) von Rimini, erhält 1479 von Florenz, Venedig und Mailand im Frieden 26.000 Dukaten (5,2 Mio. DM) und 44.000 (8,8 Mio. DM) im Krieg.

Costanzo Sforza, der von 1473 bis 1483 ›Signore‹ von Pesaro ist, bekommt 23.000 (4,6 Mio. DM) bzw. 33.000 (6,6 Mio. DM).[6]

Kredit. Oft müssen immense Summen vorgeschossen werden. Daher spielt das Bank-Wesen eine wichtige Rolle. Häufig kommen die Vertrags-Summen mit Verspätung.[7] Zum Überbrücken muß Geld geliehen werden. Die Kette des Geldes und sein Kreis-Lauf sind stringent: In dem Augenblick, wo Federico größere Einnahmen bekommt, erhält er in Florenz und Venedig auch Kredite.

Die Kosten. Nur die Hälfte der Vertrags-Summen sind effektive Kosten für Soldaten und Kriegs-Maschinerie.[8] Der Heer-Führer macht also großen Gewinn – dieser läuft in die Kasse des Hofes.

Investitionen

In den ersten zehn Jahren benötigt Federico die Gewinne aus dem Export militärischer Dienst-Leistungen allein zur Sanierung des Staats-Haushaltes.[9] Als er gerade aus dem Gröbsten heraus ist, verschlingt am Ende der 1450er Jahre der Krieg mit den Malatesta von Rimini hohe Summen.

Erst relativ spät, in den 1460er Jahren, kommt Federico dazu, umfangreiche sichtbare Investitionen zu machen. Die Militär-Einnahmen ermöglichen Federico, innerhalb seines Territoriums Ausgaben zu tätigen, die über die dort produzierten Ressourcen weit hinausgehen.

Die Finanz-Massen fließen in drei Bereiche: ins Militär-Wesen, in die zivilen Infrastrukturen und drittens in die Repräsentation des Hofes.

Die Rangfolge ist leicht erkennbar: Von 33 Bau-Werken, die Vespasiano da Bisticci in einer Liste aufzählt,[10] gehören rund die Hälfte zum militärischen Bereich. Sechs sind Investitionen in Kirchen (teilweise Dom, Santa Chiara, San Bernardino in Urbino u. a.). Fünf laufen in die fünf Residenzen: nach Fossombrone (Corte Alta), Castel Durante (heute Urbania) [69], Urbino, Cagli [38] und Gubbio. Weitere Investitionen: drei gehen in Brücken (Foglia-Brücke bei Mondaino, Ponte Moro bei Furlo, Metauro bei Fermignano), zwei in Jagd-Parks und eine in eine Brunnen-Anlage (Gubbio).

Militär-Bereich. Offensichtlich steckt Federico ständig den größten Teil der freien Gelder in seine Produktions-Grundlage und Profession: ins Militär.

In seinem agrarisch geprägten Territorium muß er die Bauern-Söhne gezielt ausbilden lassen: zur Präzision des Bogen-Schießens. Sie stammt aus der Genauigkeit des städtischen Hand-Werks [37]. Dasselbe gilt für die Ausbildung in der Belagerungs-Technologie [36, 52]. Sie erfordert vor allem geschickte Zimmer-Männer.

Angesichts der enormen Entwicklung der Logistik des Militärs hat Federico in den 1470er Jahren eine Priorität: Er schafft sich auf seinem Territorium ein Netz von Militär-Anlagen [42]. Dazu gehören Bauten und Besatzungen. Diese Anlagen dienen auch der Rekrutierung und der Ausbildung von Soldaten.

Zivil-Bauten. Bescheiden sind die Investitionen in Infrastrukturen ziviler Art. Hier ein Brücken-Bau, dort ein Zuschuß zu einem Rathaus. Hinzu kommen Zuwendungen für die Armen-Fürsorge, aber sehr unregelmäßig. Im einzelnen wissen wir wenig darüber.

Hof-Haltung. Den dritten Block an Investitionen stellt die Hof-Haltung dar. Weil die Fürsten-Höfe heftig miteinander konkurrieren, ist jeder Herrscher zu großen Ausgaben gezwungen.[11]

Federico besitzt fünf Residenzen. Ihre Grundlage ist zunächst die Verwaltungs-Tätig-

keit und nicht die Repräsentation. Aber in der Epoche Federicos steigen die Anforderungen: die Verwaltungs-Sitze müssen sich in die Ebene der Repräsentation erweitern.[12] Dies verschlingt viel Geld.

In Urbino dauert es lange, bis Federico ans Bauen denkt.

Seine erste Maßnahme besitzt bescheidenen Umfang. Erst relativ spät, nach seinem 40. Lebensjahr, investiert er große Summen in den Ausbau des Hofes: in den 1460er Jahren.

Knappheit der Mittel. Vielleicht ist es die Knappheit an Geld, die verhindert, daß im Portal von San Francesco in der Bogen-Wölbung erst vier Jahre nach dessen Bau im Jahre 1454 ein Bild eingesetzt wird: kein Bildhauer-Relief, sondern ein erheblich billigeres Werk aus gebranntem Ton, der mit einer farbigen Lasur überzogen ist (heute im Museo Nazionale in Urbino).

Die große Werkstatt von Luca della Robbia (1400–1482) in Florenz stellte es her. Dieser Betrieb, fast eine Manufaktur, ist geprägt durch Arbeitsteiligkeit und preiswerte Fertigung, die rationalisiert ist: mit einer Art Vervielfältigung.

Federicos jährliche Militär-Verträge bedeuten kein Dauer-Einkommen, auch wenn sie faktisch regelmäßig beschlossen werden.

Das veranlaßt ihn, stets seine Armut (›mia poverta‹) herauszustellen, wie er 1469 an den Herzog von Mailand schreibt.[13]

Er übertreibt, er kokettiert, aber ein Kern Wahrheit steckt darin. Diese Selbst-Einschätzung ist ihm durch Gewohnheit zur Denk-Struktur geworden.

Dies stammt aus der Mentalität seines Territoriums: Viele Leute sagen noch heute, es sei eine Angewohnheit von Menschen, die im Gebirge leben, oft über die Armut zu reden.

Investitions-Maxime: Einfachheit mit Geist

Weil die Ressourcen knapp sind, entschließt sich Federico zu einem folgenreichen Schritt: Er stattet seine neue Residenz in Urbino nicht nach dem Leit-Bild des burgundischen Luxus aus, das in Europa verbreitet ist. Dazu fehlen ihm die immensen Finanz-Mittel, die eine derartige Ausstattung kostet.

Nur einmal läßt sich Federico auf den burgundischen Luxus ein. Doch um ihn billiger zu haben, beauftragt er Maler. Das geschieht in Mittelitalien häufig. Diese Maler fertigen ihm eine Wand-Malerei im »Saal der berühmten Männer« an: die Illusion, daß rundherum an ebenfalls gemalten Balken-Köpfen große Vorhänge hängen – reichste Verzierung in teuersten Stoffen [52]. Und im Spiegel der Wölbung schwebt ein Teppich – auch er ist gemalt.

Anstelle des burgundischen Luxus wählt Federico die Gestaltungs-Weise, die in Florenz eine Avantgarde von Künstlern entwickelt hat. Er sucht nach einem Architekten, der diese Inszenierung eines Gebäude-Komplexes beherrscht.

In heutiger Sprach-Weise können wir sagen: ›Einfachheit mit Geist‹ [284].

Durch eine überlegtere Logistik spart Federico Kosten und erreicht dann dasselbe Ziel, das jeder Fürst seiner Zeit benötigt: Ansehen.

Welchen Nach-Ruhm er damit in der Geschichte der Ästhetik erhält, kann er nicht wissen, weil niemand vor seinem Tod erfährt, was nach ihm geschieht.

Der Diplomat und sein Prestige-Symbol

Militärs verhandeln, verhandeln, verhandeln

Kleine Staaten leben in der Epoche Federicos stark gefährdet. Schon Dante hatte anklagend geschrieben: »Die Großen sind Wölfe?.

Dies legt Federico, dem Fürsten in einem kleinen Staat, auf: Du mußt die Geschicklichkeit erlernen, ein außen-politisches Beziehungs-Netz zu schaffen. Denn kleine Staaten können nur in raffinierten Allianzen überleben.

Die Fähigkeit, Beziehungen zu knüpfen, benutzt Federico auch als Militär-Führer. Denn abgesehen von wenigen Ausnahmen gibt es keinen totalen Krieg, sondern der Gebrauch des Militärs dient als Droh- und Druckmittel für Verhandlungen.[1]

Stadt-kultureller Einfluß verstärkt diese Verhaltens-Tendenz. So verhandeln ständig alle Beteiligten vor und während der Militär-Operationen miteinander – in Geheim-Diplomatie. Dies läuft über Mittelsmänner.

Der Graf von Urbino ist ein besonders erfolgreicher Diplomat. Darauf weist eine Aussage seines Buchhändlers Vespasiano da Bisticcis hin, die unterhalb ihres Elogen-Charakters den Tatsachen-Kern benennt: Federico hat »die militärische Macht (›forza‹) mit einer sehr großen Klugheit (›prudenza‹) verbunden und nicht [hat]weniger mit Verstand (›senno‹) gewonnen ... als mit der militärischen Macht«.[2] Dies mag dem stadtkulturell geprägten Florentiner und Intellektuellen Bisticci gefallen haben.



Im Innenhof (um 1470 von Luciano Laurana). – Festa del Duca – seit den 1970er Jahren jährlich von der Bevölkerung gefeiert.

Figuration der Macht

In der Figuration der Macht bilden sich auf der Halbinsel im 15. Jahrhundert fünf gleichstarke Großmächte: das Königreich Neapel, der Staat der Kirche, das Herzogtum Mailand, die Republik Venedig und die Republik Florenz. Der Friede von Lodi 1454 drückt dieses Gleichgewicht aus [16].

So ist es nun das wichtigste politische Problem aller großen Mächte, die Vorherrschaft des einen oder des anderen zu verhindern.

Federico wählt in diesem Balance-Akt bewußt die Rolle eines diplomatischen Vermittlers. Dies gelingt ihm dadurch, daß er militärisch das Zünglein an der Waage spielen kann.

Sicherung seines Territoriums. Federicos Beschäftigung mit der Außenpolitik hat einen existentiellen Hintergrund: Sein eigener Kleinstaat ist gefährlich bedroht. Denn jede der fünf Großmächte entstand als Ergebnis von Expansions-Wellen, die viele kleine Staaten vernichtete.

Jede weitere Vergrößerung einer dieser Großmächte würde die verbliebenen kleinen Staaten aufreiben – und damit am Ende auch sein eigenes Kleinfürstentum.

Schlüssel-Erfahrung. Was Balance der Großmächte bedeutet, lernt Federico, der zunächst ein ungestümer Typ ist, aus einer Schlüssel-Erfahrung: Sein eigener Expansions-Krieg gegen den benachbarten Malatesta von Rimini (1457–1459) scheitert, weil die Giganten ihn als schädlich für ihre Balance ansehen.

Daran und durch das Studium der Macht-Verhältnisse lernt er, daß nur die Balance die Giganten so zähmt, daß sie die Kleinen überleben lassen.

Aus diesem Grund verhindert Federico später die Zerschlagung der ›Signoria‹ von Rimini. Obwohl traditionell zutiefst mit ihr verfeindet, rechnet er sich aus: Eine Annexion von Rimini wird in der nächsten Phase zum Untergang seines eigenen Staates führen.

Die Balance als Verhaltens-Prinzip veranlaßt ihn auch dazu, am Ende seines Lebens das bedrohte Ferrara gegen die Gefräßigkeit Venedigs zu verteidigen.

Die zweite Figuration. Solange die Balance der Großmächte funktioniert, ist sie in der Lage, ein zweites brisantes Problem zu bewältigen: In den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts beginnt der König von Frankreich mit einer Invasion zu drohen.

Der Balance-Politik der Italischen Liga, an der Federico maßgeblich mitwirkt, gelingt es, dem Druck der außeritalienischen Giganten Spanien, Frankreich und Deutschland weitgehend zu widerstehen.

Als die Balance-Politik zusammenbricht, kann 1494 der französische König Karl VIII. in Italien einfallen. Mit einem gewaltigen Heer und einer überlegenen Artillerie-Technologie.[3]

Ohne ein wirksames eigenes Macht-Gefüge wird dann im 16. Jahrhundert Italien zum Spiel-Ball ausländischer Mächte. Die Folgen sind verheerend: Die Halbinsel gerät langsam auf allen Ebenen in Verfall – durch Kriege und Plünderungen, aber auch durch die strukturelle Gewalt der ausländischen Führungs-Schichten.

Dritte Figuration. Südost-Europa steht unter dem Druck der wellenförmigen osmanisch-türkischen Expansion.

Das Bild der ›Geißelung‹ (vor 1459 von Piero della Francesca) ist eine Aufforderung zum Kreuz-Zug gegen die Türken [55, 140]. Der vorsichtige Federico reagiert nicht darauf.

Aber er ist diplomatisch tätig. Dies läßt er selbst in einem großen gemalten Bild[4] zeigen – als politische Ikonographie (Justus van Gent, tätig um 1460 bis 1480) [90]: Federico tritt mit Begleitern, u. a. seinem Sekretär Cesare Odasio sowie dem Kanzler und Halbbruder Ottaviano degli Ubaldini, in einen großen Raum ein, wendet sich jedoch nicht dem Hauptgeschehen, dem Abend-Mahl, zu, sondern dem offensichtlich sehr wichtigen persischen Gesandten: Er versucht in Verhandlungen, Persien gegen die Türken zu mobilisieren, um diese von Europa abzulenken.

Vielleicht tritt Federico mit diesem Bild (um 1473/1474) einem maliziösen Gerücht entgegen, er habe durch seine Untätigkeit den Kreuz-Zug zum Scheitern gebracht.

Tatsache ist, daß in dieser Zeit Bilder mit politischer Ikonographie eine erhebliche rhetorische Wirkung haben können.

Rollen-Wandel: Moderator

In der diffizilen Figuration der Großmächte seit der Jahrhundert-Mitte wandelt Federico seine Rolle tiefgreifend.

Zunächst sehen wir ihn als Anführer einer aggressiv strukturierten Gruppe. Dann wird sichtbar, daß er nicht mehr, wie in der Krieger-Gesellschaft üblich, das Potential des Stärksten vergrößert, sondern die Dynamik der Macht anders handhabt: mit dem Prinzip der Balance der Großmächte. Er wird zu einem wichtigen Moderator.

Das kann einmal bedeuten, daß er einem Unterlegenen hilft, nicht zu unterliegen (Rimini, Ferrara). Oder daß er im Dienst eines Siegers diesen daran hindert, die Balance zu stören.

Dieses Balance-Prinzip wird keineswegs von allen Zeit-Genossen verstanden. Denn es ist nicht die Verhaltens-Weise einer Krieger-Gesellschaft, sondern die Verhaltens-Regulation der Stadt-Kultur.

So überrascht Federico seine Zeit-Genossen, als er 1479 die Florentiner bei Poggio Imperiale schlägt, Poggibonsi und Certaldo einnimmt und die Eroberung von Florenz in seiner Hand liegt – dann aber marschiert er nicht weiter vor: Zum allgemeinen Erstaunen und zum Unwillen seines Auftrag-Gebers zieht er sich mit seinem Heer zurück.

Und auf diesen Schach-Zug setzt er einen weiteren: Er führt seinem Auftrag-Geber und dem Gegner vor, zu welchem Kunst-Stück an Belagerungs-Technologie er fähig ist – er nimmt das außerordentlich schwierige Colle Valdelsa ein.[5]

Federico interessiert der Erfolg, aber nicht ein Sieg, der das Gleichgewicht gefährdet und mittel- bzw. langfristig eine Katastrophe initiieren könnte.

Das sagt er nicht offen, denn sein Auftrag-Geber bezahlt ihn für den unmittelbaren Auftrag, aber er handelt konsequent und überaus geschickt nach seiner politischen Konzeption.

In der Figuration dieser Großmächte-Balance hat Federico für den König von Neapel eine ambivalente Bedeutung. Einerseits ist Federico sein Exponent der eingebrachten militärischen Organisations-Struktur. Diese hat sich parallel zur Effizienz der produktiven, volkreichen mittel- und norditalienischen Städte entwickelt. Neapel kann also mittelitalienische Fähigkeiten nutzen.

Andererseits bremst Federico den König von Neapel: im Interesse von Nord- und Mittelitalien. Er hilft mit, alle weitergehenden Versuche Neapels zu bremsen, sich übergewichtig nach Norden auszudehnen.

Die Balance ist zwar in der Italischen Liga politisch und juristisch etabliert, aber sie ist außerordentlich labil: ständig wird sie von der Egozentrik der Großen gefährdet, die sich wie Wölfe umlauern.

Vespasiano da Bisticci überliefert Federicos Überzeugung: »Jede der verbündeten Mächte soll zufrieden sein mit dem Status [quo], den sie besitzt, und ihn mit allem Fleiß bewahren; Gegner sind nur jene, die mit ihrem Reich, mit dem, was sie besitzen, unzufrieden sind und besetzen wollen, was ihnen nicht gehört – gegen alle Gerechtigkeit.«[6]

Die stadt-kulturelle Tradition der Balance. Im 13. Jahrhundert verhinderten die Städte die Ausdehnung einer zentralistisch strukturierten Monarchie.

Dieser Erfolg war so folgenreich, daß sich Stadt-Republiken entwickelten und etablierten. Sie erhielten aufgrund ihrer Handwerks-Produktion, Handels-Gewinne und ihres Bank-Wesens starke Finanz-Macht.[7]

Diese Balance einer Vielfalt hat also eine lange gewachsene Tradition in der italienischen Politik. Federico bewegt sich auf der Ebene des Status quo, der Dezentralisierung. Das verschafft ihm auf vielen Seiten hohe Akzeptanz.[8] [16 ff.]

Analyse-Fähigkeit. Weil sich in der Figuration der Großmächte die Allianzen häufig und rasch verändern, wird die Analyse-Fähigkeit Federicos besonders herausgefordert.



Ein Herrscher (Federico) kommt zu einem anderen. Verhandlungen beginnen mit Symbolen (um 1468/1470).

Federico besitzt die Intelligenz, Politik in vielen Zusammenhängen zu übersehen.

Aber er ist kein politischer Reformator.

Seine wichtigste Fähigkeit ist die Moderation.

Ihre Macht-Position bezieht sie aus der virtuosen unternehmerischen Organisation des Militär-Komplexes.

Rituale

Bei einem Fürsten sind alle wichtigen Ereignisse seines Lebens eine Staats-Aktion: Geburt, Taufe, Hochzeit – auch von Familien-Angehörigen –, Beerdigung u. a.

Staatliche Vorgänge, vor allem Allianzen, sind außerordentlich stark an Rituale gebunden. Diese verleihen ihnen Stabilität.

Die Erscheinungs-Formen der Rituale wiederum zeigen Bedeutung und sind eine Voraussetzung für Ansehen und Erfolg.

Zu den festen Ritualen gehören Feste, Aufzüge, Bauten, Symbole, Bilder u. a.

Der Hosenband-Orden, den der englische König Federico überreichen läßt, ist ein Ritual, das beide wechselseitig verpflichtet. Der englische Gesandte überbringt ihn im Herbst 1474. Am 18. August wird er Federico verliehen – in der Abtei-Kirche von Grottaferrata. In Anwesenheit des Königs von Neapel, Giuliano della Rovere, Kardinal und Vizekanzler des Staates der Kirche, und Rodrigo Borgia (später Papst Alexander VI.).[9]

Herzogs-Würde. Schon drei Tage später in Rom: am Morgen des 21. August in der Basilika von St. Peter verleiht Papst Sixtus IV. feierlich Federico die Würde des Herzogs und des Heer-Führers.

Hochzeit. Am folgenden Tag findet in Rom die Verlobung der Tochter Federicos, Giovanna, mit dem Neffen des Papstes, Giovanni della Rovere, statt. Die Hochzeit wird am 10. Oktober des gleichen Jahres gefeiert.[10] Diese Hochzeit ist mehr als eine Verwandten-Hochzeit: Es verbinden sich zwei einflußreiche Familien: die Familie Federicos und die Papst-Familie della Rovere.

Hermelin-Orden. Im selben Jahr wird Federico in Neapel vom König in den Orden des Hermelins eingeführt.[11]

Dies sind Ereignisse, die einen hohen Aufwand an Personen und Ritualen, Zeit und Geld erfordern.

Geschenke. Auch Geschenke sind Rituale. 1474 bedankt sich Federico bei König Ludwig XI. von Frankreich. Er hatte ihn um ei-

nen besonderen Hund gebeten. Der König hatte ihm gleich zwei Hunde geschickt. Sie sind gut angekommen.[12]

Schreib-Stil. Der Schreib-Stil ist unsäglich diplomatisch [210], wortreich ohne Aussage, mit extremen Dankes-Bezeugungen (›maximas ago gratias‹) und unterwürfig klingendem Understatement (an den Papst: ›Sanctissime‹, ›Beatudini Vestrae‹, ›Sanctitati Vestrae‹, ›fidelissimum servum suum‹, ›reverendissimo domino‹, ›dignisimo cardinali‹, ›cuius pedibus me sedulo et humillime commendo‹, ›Vestra Beatitudo‹). Es wimmelt nur so von Ausdrücken der Verherrlichung (›qua est maxime digna singularis virtus vestra atque clementia‹), des Ruhmes (›glorium atque felicitatem‹) und der Christlichkeit.[13]

Die Schreiben haben meist diplomatisch-formelle Anlässe: Hochzeiten, Geburten, Beileid, Gratulationen für Siege, Regierungs-Antritt, Wahl zum Dogen.

Die Briefe und die Kopien, die in der Kanzlei für das Archiv angefertigt werden, stecken voller Fehler und Unklarheiten.[14]

Die Komplexität der Fürsten-Residenz

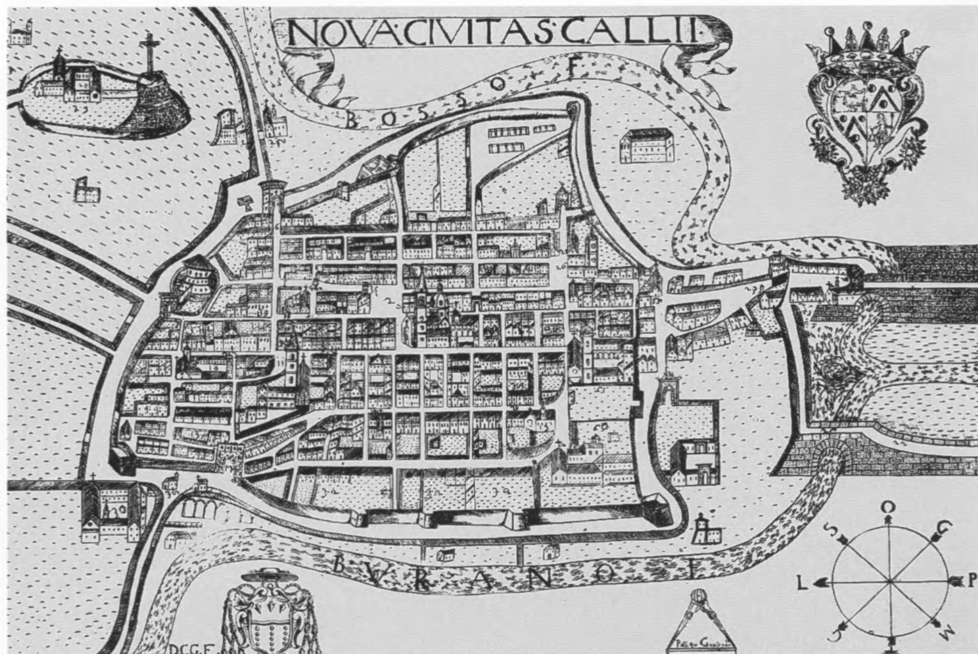
Um Macht zu stabilisieren und einen funktionellen Betrieb aufrecht zu erhalten, muß jeder Territorial-Fürst die Kommunikation der Führungs-Schicht organisieren.

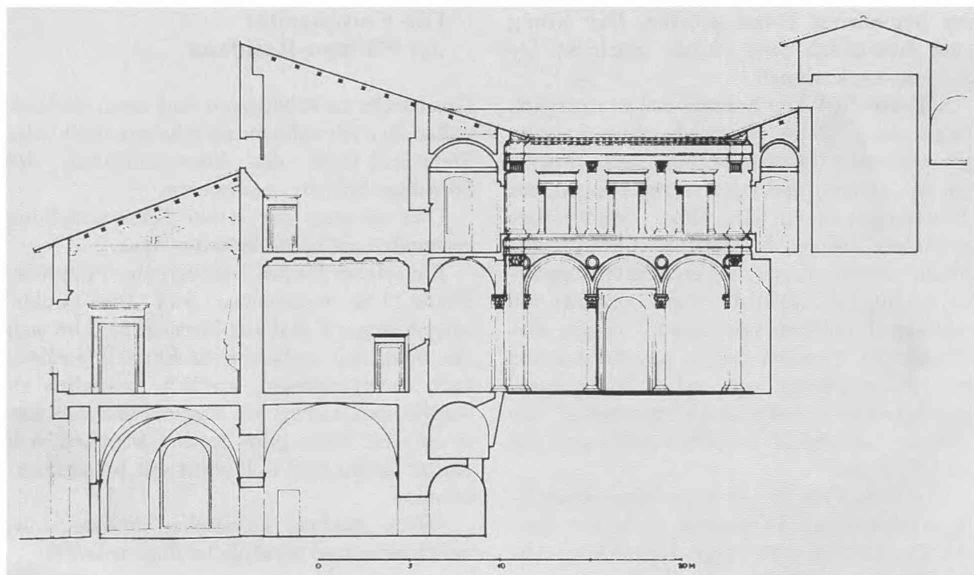
Dies ist stets mit seiner Selbstdarstellung verbunden: als Kristallisations-Figur.

Ein solcher Prozeß hat auch eine räumliche Ebene. Die Residenzen sind Treff-Punkte: zum Austausch und zur Darstellung. Um sich die Einzelnen nicht nur funktionell, sondern auch tiefergreifender, nämlich persönlich zu verpflichten, richtet ein kluger Fürst den Ort so ein, daß Gäste gern dorthin kommen, sich geehrt fühlen und sich selbst gut präsentieren können.

Darin stecken juristische, diplomatische, militärische und persönliche Dimensionen.

Eine der vier Residenzen von Federico: die Stadt Cagli (Stich; um 1800; Museo Civico di Cagli) [39].





Eine der vier Residenzen Federicos: Gubbio (1477 ff. von Francesco di Giorgio Martini).
oben: Schnitt durch das große Haus. In der Mitte des Gebäude-Komplexes – als Dreh-Scheibe: der Innen-Hof.

unten: Blick in den Innenhof



Eine der vier Residenzen Federicos: Castel Durante (heute Urbania). Der Zinnen-Kranz wurde um 1530 von Gerolamo Genga zur Loggia umgebaut.

Diese drücken sich in den Zusammenkünften stets in einer symbolischen Ebene aus, sind also kulturelle Ereignisse.

Die Gäste verhandeln in einer symbolischen Sphäre über das, was ihre Gegenwart festigt und ihre Zukunft bestimmt.

Aus diesem Grund hat der Kommunikations-Ort mehr als eine funktionelle Struktur: Er erhält ein kulturelles Aussehen. Darin spielen Rituale und Symbole eine besondere Rolle, nicht nur in Zeichen, sondern ebenso in der Gestalt der Räume und ihrer Zuordnungen.

Dies gilt sowohl für die innerterritoriale Politik des Grafen wie für die außenpolitische Ebene.

Die Anlage einer Residenz ist also ein komplexer Prozeß: Die Gebäude sind eine gesellschafts-politische Inszenierung.

Das Gast-Gebäude für die Diplomaten

Mit wachsender außenpolitischer Bedeutung Federicos erhalten die Überlegungen, wie die Residenz funktioniert, eine neue Ebene. Immer wichtiger wird der überregionale Austausch.

Federico unterhält ständige diplomatische Beziehungen innerhalb der Italischen Liga. Und darüber hinaus internationale Beziehungen, u. a. zu den Königen Eduard IV. von England (1442–1483) und Matthias Corvinus von Ungarn (1443–1490).

Seine Reputation zu vergrößern ist »keine bloße Geltungstatsache« (Peter R. Gleichmann), sondern ist ein Mittel innerhalb der Erfolgs-Strategie des diplomatischen Unterhandelns.

Sichtbares kulturelles Zeichen von Federicos zunehmenden diplomatischen Ambitionen ist der zweite Ausbau der Residenz seit der Mitte der 1460er Jahre. Hierhin lädt er ein: zu Konferenzen von Botschaftern der Italischen Liga.



Süd-Fassade: Die (vermauerten) Loggien des Diplomaten-Traktes (um 1470 von Luciano Laurana). Darüber: Das nach 1536 ausgebaute frühere Zinnen-Geschoß [48, 55].



Viele mächtige Wände haben Nischen – mit Sitz-Bänken für Menschen, die oft lange am Fenster sitzen, sich unterhalten und hinausschauen: Was geschieht auf der Straße?

Im Innenhof (um 1470 von Luciano Laurana). Festa del Duca.

Diese diplomatische Tätigkeit führt zu Überlegungen, wie die Residenz gestaltet sein müßte. Die Maxime ist nun: Das Haus des Fürsten soll ein Empfangs-Gebäude für Diplomaten sein.

So entschließt sich Federico zu einem umfangreichen Bau-Programm.

Innerhalb der gesamten außenpolitischen Aufgabe gibt es eine besonders direkte Formulierung: Um zwei Seiten des Binnenplatzes, d. h. des Ehren-Hofes, im gesamten Süd- und West-Bereich, entstehen repräsentative Räume für die Staats-Gäste.

Sie liegen besonders gut: an der Süd-Seite – mit überdeckten Terrassen (zur Unterbringung weiterer Gäste [70, 181]).

Die Konferenzen können in mehreren Räumen stattfinden.

Der Bankett-Saal. Wozu wird der Große Saal benutzt, der 35 m lang und 15 m breit ist? Dort finden die Bankette statt – mit einer Vielzahl von Menschen. Bedienstete stellen vier lange Reihen Tische und Stühle auf. An einer Tisch-Seite finden rund zehn Personen Platz. Dann folgt ein Abstand für einen Quergang. Die Gäste sitzen nur an den Außenseiten der Tische. Dies hat zwei Gründe: Die Kellner servieren leichter; und jeder Gast blickt in die Mitte des Saales und kann beim Essen den Aufführungen folgen, die unterhalten und verblüffen [257].

Die wichtigsten Personen sitzen einige Stufen erhöht, an einem langen Tisch an der Ost-Seite des Saales.

Im Jahre 1482 (kurz vor dem Tod Federicos) findet am Hof in Urbino, wie Matteo da Volterra in einem Brief schreibt, ein Treffen statt: Die Botschafter der Mächte der Italischen Liga versammeln sich zu einer großen Konferenz. Sie beschließen sie mit einem Vertrag. Dann führt der Herzog sie zum vergnüglichen Teil in den Großen Saal.

Dort hält er vor der »sehr großen Gesellschaft von Leuten« eine Rede: »Die Stimme des Volkes ist gewiß die Stimme Gottes. Ich habe mit all meinen Kräften immer den Frieden und die Union [der Staaten] Italiens gesucht.«[15]

Politische Ikonographie

Elogen-Rhetorik

Die Symbole der politischen Ikonographie im Grafen-Haus gehören fast ausnahmslos zur politischen Rhetorik.

Lediglich die Bilder-Folge der High-Tech-Ausstellung an den Rücken-Lehnen der Bänke am Stadt-Platz [57–59] präsentiert ihre Zeichen mit dokumentarischer Absicht: Federico besitzt diese Geräte wirklich.

Alle anderen Zeichen arbeiten in einer Symbol-Ebene, die die Zeit-Genossen nur schwierig auf ihre Realität überprüfen können.

Es ist der Charakter der Rituale, daß sie Fiktionen vorstellen. Sie appellieren an das, was eine Italienerin so ausdrückt: »Wir glauben, weil wir glauben wollen.« Dasselbe sagt ein anderer Italiener etwas anders, wenn er mit einer Hand-Bewegung die Wirklichkeit abweist: »Zuviel Realität erschlägt uns.« (›Troppa realtà ci uccide.‹)

Um etwas übertreiben zu können, wird im 15. Jahrhundert ein uraltes Muster weiterentwickelt: die rhetorischen Metaphern des riesigen Geschichten-Vorrates der Antike. Sie bietet eine ehrfurchtgebietende, zugleich in gewissem Maße aufgeklärte und außerdem historisch fundiert erscheinende Ebene, die als Mythos kaum antastbar und damit auch kaum kontrollierbar ist.

Eine große Rolle in der Elogen-Rhetorik spielt die Überbietung (Ernst Robert Curtius). Wie auch, wenn der Architekt Francesco di Giorgio Martini seinen Auftraggeber Federico als den genialsten Feldherrn seit den Römern rühmt?[1] Vespasiano da Bisticci schreibt über Federico: »Wenn man alle seine Waffentaten erzählen würde, sie wären nicht geringer als die der antiken [Feld-Herren].«[2]

Dies ließe sich sachlich durchaus vergleichen, waren doch die Alten ebenso begrenzte Menschen wie die späteren Nachkommen, aber der Schreiber möchte dies unter keinen Umständen – lebt doch der Mythos und damit das Ansehen der Personen von der übertreibenden Verklärung. Es geht um eine hochgestimmte Feier, die keinen Raum für irgendeine Form der Infrage-Stellung, Problematisierung und Nachfrage nach Gründen läßt.

In der Feier freuen sich die Leute über eine Behauptung. Und sie benutzen ihre Glaubens-Willigkeit dazu, sie für die Wirklichkeit zu halten. Die Hypothese stattet sich ähnlich prächtig aus, wie sich die Menschen zur Feier angezogen haben: mit einem Kleid, das die Reize fasziniert. Dies kann durch sprachliche oder visuelle Artistik in Gang gesetzt werden.[3]

Die antike Tradition hat in besonderem Maße eine Kultur der Feier geschaffen. Und mit ihr eine Fülle von rituellen Zeichen. Wir können sie Elogen-Rhetorik nennen.

Sie verzichtet auf Tatsachen sowie Begründungen und widmet sich nur dem Urteil. Das Ergebnis heißt Ruhm. Er entsteht auf dem Fundament von Ritualen. Diese vermeiden die Tatsachen, die eine andere Ebene des Gehirns in Bewegung setzen: die Tatsachen-Kontrolle.

Der Vorgang unterscheidet sich nicht von der Werbung, die uns heute umgibt und die ebenfalls auf Elogen-Rhetorik setzt.

Ausgefeilte Elogen-Rhetorik gibt es in der Ebene der gesprochenen und geschriebenen Sprache sowie in der visuellen Sprache mit all ihren Zweigen (Architektur, Skulpturen, Bilder). Die visuelle Sprache ist trainierter und erfolgreicher.

Beim Bauen sind es Stereotypen der Würde: Säulen, Bogen, Nischen, Ädikulen, Triumph-Bögen. Dazu gehört die Raffinesse, wie sie präsentiert werden.

Staats-Rituale

Staatliche Vorgänge binden sich meist außerordentlich stark an Rituale. Denn sie stehen andauernd unter Legitimations-Druck.

Dies gilt auch für die gefügtesten Verhältnisse. Dahinter steht wohl die uralte Angst der

Etablierten vor der Unbeständigkeit ihrer Lage und vor der Unkalkulierbarkeit der Menschen.

Hinzu kommt die Sorge, daß in den ständigen Konkurrenzen zwischen den Mächtigen innerhalb und außerhalb eines Landes unbequeme Veränderungen entstehen.

Rituale verleihen Stabilität, weil sie Menschen auf Loyalität einschwören. Sie können ihnen zumindest im Augenblick das Gefühl vermitteln, der Sach-Verhalt, den sie ritualisieren, sei absolut und daher unantastbar. Über ihren Fest-Charakter hinaus stimmen sie freundlich gegenüber dem, der die Rituale benutzt.

Daher spielt für das Regieren die Ebene des Ritual-Setzens und Präsentierens eine außerordentlich wichtige Rolle.

Die Rituale signalisieren Bedeutung. Dadurch schaffen sie Prestige. Und damit sind sie eine Voraussetzung für weiteren Erfolg.

Rituale dienen dazu, Allianzen jeglicher Art psychisch zu festigen.

Decodierung der Zeichen. Dies alles manifestiert sich mit einer Fülle von Zeichen. Der Zeit-Genosse vermag ihre Bedeutungen zum Teil zu erkennen. Zum Teil aber bleiben sie auch ihm verborgen.

Nach Jahrhunderten sind oft sowohl die einzelnen Zeichen wie vor allem ihre Komplexität nur mehr schwer zugänglich und müssen geradezu detektivisch decodiert werden.

Das Ereignis-Ritual. Es gibt zwei Bereiche der Ritual-Setzung: das temporäre Ereignis-Ritual und das dauerhafte Bau-Ritual. Beide haben Bezüge zueinander.

Ereignisse sind zeitlich begrenzt, sie kommen und gehen. Die Aufzüge verschwinden. Die Fest-Architekturen werden aus leichtem, vergänglichen Material gebaut und rasch wieder demontiert.

Vom Ereignis bleibt nur die Erinnerung zurück. Sie ist in der weithin oralen Gesellschaft mit ihrer vorindustriellen Langsamkeit erstaunlich gut ausgeprägt und wirkt lange nach, aber auch sie verflüchtigt sich.

Als Fix-Punkt für Erinnerungen wird häufig ein festes Zeichen gesetzt: ein Bau, ein Teil eines Baues, eine Inschrift oder eine Skulptur u. a.

Staats-Akte. Alle wichtigen Staats-Akte werden mit Ritualen bestückt. Papst Sixtus IV. verleiht Federico die Würde des Herzogs und des ›Gonfaloniere‹, d. h. des Heer-Führers des Staates der Kirche. Dies geschieht am Morgen des 21. August 1474 im Peters-Dom in Rom: mit einer großen Feier, die mit Ritualen gefüllt ist.

Vom Ereignis haben wir nichts dauerhaftes, nur die dürre Notiz, daß und wann es geschah.

Die opulente Feier wird benutzt, um die Bedeutung einer zweiten Feier zu steigern – und umgekehrt: Am folgenden Tag verloben sich Federicos Tochter Giovanna und Giovanni della Rovere, der ›Neffe‹ des Papstes.[4]

Dieses Familien-Band intensiviert die Allianz zwischen Federico und dem Papst (Lehns-Verhältnis, Militär-Führerschaft).

Federico kann nicht wissen, daß die Verbindung weitreichendere Auswirkungen haben wird: Nach der kinderlosen Ehe seines Sohnes Guidobaldo fällt das Territorium an die Familie der della Rovere.

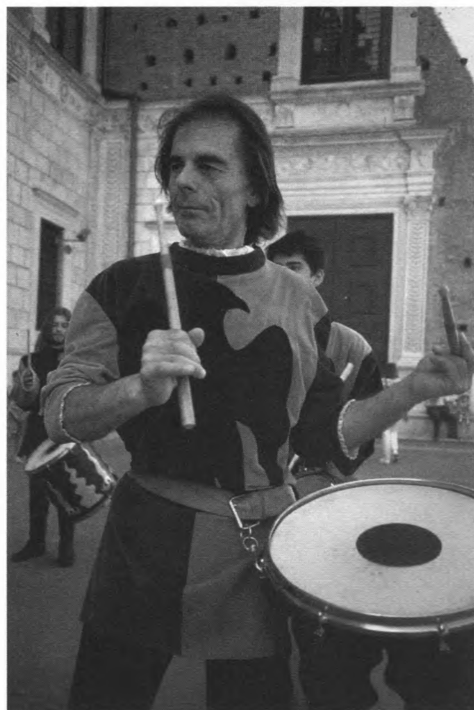
Hochzeiten. Die größte Feier im Leben der Menschen ist die Hochzeit. Für das Territorium von Urbino ist es die Fürsten-Hochzeit. Am 10. Oktober 1474 wird die Verbindung von Giovanna da Montefeltro und Giovanni della Rovere gefeiert.[5]

Umzüge. In den Feiern erscheinen die Rituale gebündelt. In Umzügen werden sie dem Volk vorgeführt. Dies bringt die Leute zum Staunen und fasziniert sie. Noch wichtiger ist diese Vorführung für die ›Kollegen‹, d. h. für die Menschen, zu denen die Fürsten und ihr Umkreis wichtige Beziehungen haben.

Sie beurteilen die Fürsten nach der Pracht ihres Einzuges: nach dem Umfang ihres Gefolges, nach den Kleidern, nach den Tieren und nach den Verhaltens-Weisen.

Vor allem Pferde spielen eine große Rolle. Luca Landucci gibt einen Hinweis: »Und am 8. Oktober 1481 gewann Costanzo, mein Bruder, das Palio von Santa Riparata [Pferde-

Vor der Platz-Fassade (nach 1472 von Francesco di Giorgio Martini). – Festa del Duca in historischen Kostümen.



Trommler wurden einst im Krieg zur psychologischen Stimulierung der Fußtruppen eingesetzt. Bei Festen führen sie die Prozessionen an.

Historische Kostüme der Hof-Gesellschaft – bei der Festa del Duca.



Eine junge Frau in der Hof-Gesellschaft.

Wettrennen zu Ehren der hl. Reparata, der der ältere Dom von Florenz geweiht war], und es war das erste, das er mit seinem Berber, genannt ›El Draghetto‹ [Der kleine Drache] davontrug. Er führte zwei Rosse aus der Berberei mit sich; verkaufte davon eines an den Grafen von Urbino, das ›El Pellegrino‹ hieß; dafür bekam er hundert Dukaten.«[6]

Diese Feste sind Staats-Folklore.

Besuchs-Rituale beim Reisen. Wenn ein Fürst oder bedeutende Männer durch ein Territorium reisen, ist es Sitte, daß der Landes-Herr und auch die Städte, ihnen Ehre erweisen: mit einem Bündel an Ritualen.

Der Florentiner Luca Landucci beschreibt, wie es Federico selbst ergeht: »Und am 28. April 1482 kam der Herzog von Urbino [Landucci schreibt zum erstenmal nicht mehr Graf, sondern Herzog] nach Florenz und nahm im Hause des Giovanni Tornabuoni Aufenthalt und es wurden ihm große Ehren erwiesen. Und am 29. des besagten verließ er die Stadt und ging nach Mailand, um dort Feldhauptmann [›Capitano‹] zu werden, und hielt in Ferrara an …«[7]

Federico erweist den Staats-Gästen, mit denen er in diplomatischem Verkehr steht, dadurch Ehre, daß er ihnen zwei Gebäude-Flügel widmet und sie mit Ritualen ausstatten läßt.[8] [69–71]

Aufwand kann auch provozieren. So ist jede Ritual-Setzung ein Spiel zwischen Verherrlichung und Understatement.[9] Einerseits vergrößern die Rituale eine Bedeutung, andererseits müssen sie in ein ausbalanciertes Gefüge passen.

Ernst und Unterhaltung. Die Feiern sind ein Gemisch von Ernst und Unterhaltung.

Luca Landucci skizziert dies in seinem Tage-Buch: »Und am 5. Juli 1478 beging man das Fest des San Giovanni, das man an seinem Tage [24. Juni] ausgelassen hatte, und machte es sehr schön, mit Schaugerüsten [›dificí‹], Prozessionen; es gab Wettrennen um des Palio willen, und ›girandola‹ [Feuer-Werk] und alles mögliche, Geisterchen, Riesen und viele schöne Dinge …«[10]

Zur Feier gehören Wett-Kämpfe: Pferde-Rennen, Turnier-Kämpfe. Die Preise sind meist ein Stück Textil aus Samt oder Seide, auch aus Gold- und Silberbrokat.[11]

Oft erhalten die Feste ein sprühendes Finale: mit einem Feuer-Werk.[12]



Südlich der West-Fassade: Die Loggia del Gallo und ihre Terrasse. In den ungeputzten Ziegel-Wänden stehen die Portal-Fenster und Loggien-Arkaden wie Bilder [264/265].



Federico und sein kleiner Sohn Guidobaldo bei einer Veranstaltung (vielleicht um 1479/1480 von Justus van Gent; Hampton Court Palace). Rechts: Cesare Odasio, der Kanzler und Halbbruder Ottaviano Ubaldini della Carda und sein erwachsener Sohn Bernardino.

In diesen Feiern wird außerordentlich viel Magie mobilisiert. Im Bereich der Unterhaltung kann sich vielerlei Groteskes ausbreiten.[13]

Über Urbino haben wir keine Nachrichten. Aber auch dort gibt es solche Feiern.

Öffentliche Ruhmes-Reden. 1461 hält Giovan Mario Filelfo in Bologna eine öffentliche Ruhmes-Rede auf Federico[14] Zum Tod der Battista Sforza 1472 schickt der Doge von Venedig einen Redner.[15] Nach dem Sieg über Volterra hält der Kanzler der Republik Florenz, Bartolomeo Scala, eine öffentliche Ruhmes-Rede auf den siegreichen Feldherrn Federico: in der Volks-Sprache (›volgare‹). Anschließend schickt der Kanzler eine Abschrift dieser Rede nach Urbino.[16]

Rituale in Gebäuden. In allen repräsentativen Architekturen hatte der Auftrag-Geber die Idee, für die Ewigkeit zu bauen. Er läßt bleibende Mitteilungen formulieren. Ein erheblicher Teil davon sind Rituale.

Selbst-Präsentation

Federico macht vor allem deshalb die hohe Investition für seine Residenz, um seinen Aufstieg zu einem der bedeutendsten italienischen Diplomaten zu signalisieren.

Denn er ist der Vermittler zwischen den italienischen Großmächten geworden [15]. Dies bringt mit es sich, daß in Urbino Konferenzen stattfinden. Dafür möchte Federico seinen Gästen einen Ort bieten, der ihnen auch anschaulich zeigt, daß der Vermittler ein bedeutender Fürst ist.

Die Grundstimmung dafür schafft er durch Raum-Gestaltung: Die Säle besitzen eine getragene Feierlichkeit.

In diese Sphäre läßt er eine umfangreiche Militär-Ikonographie einsetzen [48 ff.].

Das Wappen ist ein Identifikations-Zeichen. In der Krieger-Gesellschaft wird es auf einen Schild gemalt. Damit ist dieser Schild nicht bloß der Schutz des Ritters, sondern er wird zu seiner Fassade.

In einer Zeit, in der der Stamm noch mehr zählt als das Individuum, ist das Wappen – in einem modernen Begriff ausgedrückt – das Logo einer Sippe. Es zeigt nicht die Person, sondern die Familie in ihrer langen Tradition.

Darin steckt die magische Vorstellung des Stammes (›tribù‹).

Innerhalb dessen versinnbildlicht das Logo nicht nur die Familie, sondern auch Macht. Dadurch erzeugt es Prestige. Im »Saal der berühmten Männer«[17] sind auf dem Sockel die Wappen der dargestellten Personen aufgemalt – als ihr jeweiliges magisches Logo [52].

Das Wappen ist das häufigste Ritual-Zeichen im Gebäude-Komplex des Grafen von

Urbino. Dieses Logo der Familie Montefeltro erscheint allgegenwärtig.

Offensichtlich geschieht dies mit zwei Intentionen: zur Selbst-Vergewisserung und zum Beeindrucken der vielen Menschen, die aus unterschiedlichen Gründen das Gebäude betreten.

Symbol-Verbindungen. Häufig erscheint das Wappen in einer Verbindung mit weiteren Bedeutungs-Zeichen: vor allem mit dem Adler [49, 79, 191]. Auch der Adler hat überindividuellen Charakter.

In einer Epoche, in der zunehmend ein Bewußtsein für die konkrete einzelne Person entsteht, setzt Federico zum Sippen-Logo sein Monogramm und sein Status-Zeichen: zunächst ›F‹[ederico] ›C‹[onte = Graf], seit seiner Status-Erhöhung im Jahre 1474 ›FE‹[ederco] ›DVX‹ [›dux‹ = Herzog].

Dem Blick zur Decke des Studier-Zimmers wird eine ganze Sammlung an Symbolen geboten.

Umarbeitung des Wappens. Wie wichtig Federico das Wappen als Logo der Selbst-Darstellung ist und wie stark es nun eine Tendenz zur Individualisierung erhält, zeigt folgende Tatsache: Federico läßt es im Jahr seines größten Erfolges 1474 neu gestalten. Nun erscheint der Adler gleich viermal: zweimal klein und zweimal groß.

Es ist ziemlich selten, daß ein Wappen-Besitzer auch temporäre Tatsachen im Wappen präsentiert: die Symbole der drei neugewonnenen persönlichen Würden. Sie können nicht in der Familie vererbt werden.

Die Zeichen des Heer-Führers (›Gonfaloniere‹ des ›Staates der Kirche‹ sind die Mitra des Papstes und die beiden Schlüssel von St. Peter.

Das Hermelin (Hermelin-Kragen, ›Collare ermellino‹) ist Ausdruck für die Aufnahme in den Orden des Königs von Neapel. Und der Hosenband-Orden (›giarretiera‹) zeigt die Mitgliedschaft im erlauchtesten Kreis des englischen Königs.[18]

Wappen-Präsentation. Im ›Alten Appartement‹ an der Ost-Fassade im zweiten Fenster von Süd (mit ›FD‹). Im vierten Fenster (mit Herzogs-Wappen). Im siebten Fenster (mit Adler). Am Stadt-Platz im linken Portal im Gebälk. In der Eingangs-Halle (Vestibül) in den Gebälken der sechs Portale (mit ›FE DVX‹). Im Innenhof über der Bibliothek und im östlichen Portal der Südwand (›FE DVX‹).

Die große Treppe präsentiert an der Südwand des ersten Podestes, vor allem im Blick aller Ausziehenden, das neue Herzogs-Wappen: in menschengroßer, monumentaler Form und in einem bedeutungssteigernden Portal-Rahmen. Damit inszeniert der Herzog den Empfang von Gästen und vor allem ihren Auszug: er zeigt ihnen seine Status-Erhöhung. [233, 235]

Der Adler ist ein Bestand-Teil des Wappens der Montefeltro. Nach dem Löwen ist er das wichtigste Wappen-Tier. Zusätzlich verleiht ihm seine Herkunft aus Afrika die Faszination des Exotischen.

Der Adler besitzt mehrere Bedeutungs-Ebenen. Die allgemeinste Schicht signalisiert Herrschaft. Eine zweite steht für persönliche Kraft, die aggressiv ist – als Zeichen der Krieger-Gesellschaft [34, 191]. Eine dritte reicht noch weiter in Tiefen-Schichten hinab: Der Adler ist eine uralte Metapher für das Animalische im Menschen.

So bescheiden sich Federico mit vielem verhält, so besessen ist er von der Idee, in jedem Raum sein animalisches Logo anzubringen. Es erscheint allgegenwärtig.

Den Besuchern begegnet es in den Räumen sehr anschaulich: in den schwebenden Kloster-Gewölben erscheint es fast stets an der höchsten Stelle. Das Tier zeigt sich auch auf vielen Kapitellen. Und einige Male sieht es so aus, daß die Leute meinen können, der große Vogel ließe sich auf den Kamin-Gebälken nieder: vor ihren Augen und in ihrer Mitte, wenn sie abends vor dem Feuer sitzen und sich miteinander unterhalten.

Adler-Präsentation. Saal der Jole: Zwei Putti stellen den Adler auf dem Kamin mit den erotischen Erzählungen auf [191]. Dies können wir auch als Zeichen dafür lesen, daß Federico die erotischen Geschichten auch auf sich selbst bezieht.



Federicos Symbol-Tier: der Adler. Er erscheint häufig im Decken-Scheitel von Räumen. Hier ist das Monogramm hinzugefügt: ›F‹[ederico] ›C‹[onte] (Federico Graf). Im Decken-Scheitel des Saales der Jole [152].

Im Schlafzimmer des ›Alten Appartements‹ zeigt sich der Adler auf der breiten Kamin-Schräge in einem runden Kranz – mit geöffneten Schwingen. Im Saal der Engel tragen zwei Putti im Flug den Adler auf den Kamin.

In der Bibliothek faßt ein Kranz von geflügelten Cherubinen den ausgebreiteten Adler (mit dem Herzogs-Monogramm).[19]

Mit einem Virtuosen-Kunststück bekrönt Luciano Laurana die Loggien-Folge der West-Fassade: Der Adler Federicos hat sich auf einer Säule niedergelassen – mit halbgeöffneten Schwingen.

In der Ost-Fassade zeigt das siebte Fenster von Süd den Adler mit Wappen. Am Stadt-Platz erscheint der Adler außerordentlich lebendig am linken und am rechten Portal über

den Pilastern. Die Eingangs-Halle (Vestibül) hat ihn in der Wölbung.

Im Gewölbe der Bibliothek läßt Federico die übliche Bild-Konstruktion umdeuten: An der Stelle der Taube des heiligen Geistes erscheint sein Adler. Durch diese Ritual-Setzung hebt sich der Fürst in einen geradezu göttlichen Rang [212].

An der großen Treppe erscheint im Kapitell der Ost-Wand ein Adler. Und mehrere in dem monumentalen Wappen.

An der rechten Ecke zum oberen Umgang hält im Gebälk-Fries ein Adler den Schild des Herzog-Wappens. Im ganzen Umgang macht sich im umlaufenden Gebälk-Fries der Adler in schier endloser Wiederholung sichtbar. Unter anderem auf einem Helm.

Adler erscheinen in mehreren Portalen: Im West-Portal zum Saal der Engel (Wappen und ›F C‹). In der Intarsia-Tür des hohen Ost-Portals. Im Portal in der West-Ost-Ecke (›F‹ Adler auf Helm ›C‹). Im West-Portal im Süd-Umgang (›F‹ Adler auf Helm ›C‹).

Mehrfach begegnet uns der Vogel am Eingang zum Saal der Jole: in der Intarsia-Tür des Waffen-Portals. Und in diesem Saal im rundherum laufenden Gebälk-Fries. In der Decke zeigt er sich in einem Tondo mit einer Krone. Ist sie das Zeichen für die Verbindung mit dem König von Neapel?

Im Audienz-Saal schwebt der Adler über dem großen Kamin – wahrscheinlich begleitete er einst alle Gespräche des Regierenden mit seinen Gästen.

Im »Saal der berühmten Männer« steht das animalische Logo mit Wappen im Scheitel der Decke. Und dann im Decken-Scheitel aller weiteren Räumen dieser Flucht (ausgenommen beim letzten zugänglichen Raum). Im Schlaf-Zimmer präsentiert er sich am großen Bett-Alkoven. An der Eingangs-Seite sehen wir zwei Wappen: links ein Adler, rechts das Herzogs-Wappen (nachträglich nach der Ernennung verändert?).

Dann treffen wir ihn im Gebälk einer Anzahl von Portalen: Im Umgang am südlichen Portal der Ost-Wand. Im Gäste-Flügel im zweiten Raum am Ost-Portal. In Raum 10 (nicht öffentlich zugänglich) am Süd-Portal. In Raum 11 am West-Portal ›FE‹ (mit ›FE DVX‹) und im Nord-Portal (mit ›FE DVX‹).

Im kleinen Raum im vorspringenden Bau-Teil (um 1500) sehen wir das Tier am Kamin und im Spiegel-Gewölbe, mit Krone.

Im letzten Raum des West-Flügels (Raum 14) vor dem Saal der Engel schwebt er im Kloster-Gewölbe – golden auf blauem Grund. Und im Süd-Portal (mit ›FE DVX‹). Die Intarsia-Tür zur Loggia del Gallo präsentiert zwei Adler.

Die größte Anzahl von Adlern besitzt der Gelenk-Punkt des Gebäude-Komplexes: der Saal der Engel. Im Scheitel des hohen Kloster-Gewölbes zeigt sich der schwarze Adler in goldenem Grund [245].

Im Süd-Ost-Portal sehen die Leute, die sich hier aufhalten, auf Frucht-Gehängen je einen Adler mit Krone, ganz oben je einen Adler im Kranz. Im Intarsia-Bild tanzen im obersten Feld Putti um einen Brunnen, auf dem Adler sitzen.

Das Nord-Ost-Portal zum Großen Saal zeigt den Adler im Gebälk. In seiner zweiflügeligen Intarsia-Tür erscheint er mehrfach. Auch an den Zugangs-Portalen zum Audienz- und Arbeits-Bereich.

Auf der Kamin-Schräge tragen zwei hereinschwebende männliche Putti einen Kranz mit einem lebhaft bewegten Adler: Er legt die Pranke auf den Wappen-Schild.

Selbstverständlich erscheinen auch im Audienz-Raum mehrere Adler. Einer schwebt im Decken-Scheitel – in Gold auf blauem Grund. Weitere zeigen sich in Intarsia-Bildern: in der Süd-Tür zur Loggia del Gallo und in der Tür zum Schlaf-Zimmer, dann im Durchgang zum Vorraum der Kapelle und im Fußboden der Kapelle.

Hat es vielleicht etwas zu bedeuten, daß es im Studier-Zimmer (›studiolo‹) keinen Adler gibt?

In der Garderobe läßt sich am Kleider-Schrank im Gebälk ein kleiner Vogel sehen. Im Schlaf-Zimmer häufen sich die Adler erneut: Im Gewölbe-Scheitel, im Gebälk des

Ost-Portal, in der Kamin-Schräge schwarz auf goldenem Grund, in der Intarsia-Tür des Süd-Portals.

Im Großen Saal präsentiert der Adler sich in der Mitte des Kloster-Gewölbes, weiterhin in einem Kapitell an der Nordseite und in der Intarsie der Süd-West-Tür.

Von Raum zu Raum: Wiedererkennung. An der Decke im Saal der Abend-Gesellschaften. In einem Kapitell. Und im Gebälk des Nord-Portals. Im anschließenden Vestibül-Verteiler finden ihn die Passanten im Süd-Portal.

Ein Beispiel dafür, wie die Existenz des Adlers in das lebendige Geschehen im Saal einbezogen wird, ist der große Tanz-Saal des Frauen-Traktes: An der Decke tanzen Putti mit Fest-Bändern um ihn herum.

Er erscheint auch im Süd-Portal. Und mehrfach in den Ranken auf dem Kamin.

Im folgenden Raum präsentiert der Adler sich im Gebälk mit Wappen in einem Kranz mit wehenden Fest-Bändern.

Gehen wir die Rampe ins Wirtschafts-Geschoß hinunter und geradeaus in den ersten Raum, begegnet uns der Adler im Decken-Scheitel des Kloster-Gewölbes. Sein Bild orientiert sich zum Blick des Eintretenden.

Adler-Schwingen sind eine Abbreviatur des Adlers: Ein Teil steht für das Ganze. Diese Schwingen erscheinen an vielen Stellen.

Präsentation von Adler-Schwingen. Hier seien nur wenige genannt: im Innenhof an der südlichen West-Wand und an der nördlichen Westwand. Im Saal der Engel am Süd-Portal. Im Schlaf-Zimmer im Gebälk des Ost-Portals. Im Schlaf-Zimmer in der Intarsia-Tür des Süd-Portals. Im Frauen-Trakt im letzten Raum links in der Intarsia-Tür, die zum Gang auf der hohen Garten-Mauer führt (mit Wappen und ›F C‹).

Das persönliche Monogramm ›F C‹. Das Monogramm ist eine Selbst-Darstellungen in einer extremen, außerordentlich symbolischen Abkürzungs-Form [79].

Federico führt sein Monogramm in seiner Residenz in über hundert Darstellungen vor: an den Fassaden in den Portal-Fenstern und an Loggien, in den Innen-Räumen in Decken, auf Portalen und auf Kaminen.

Stets verbindet er es mit dem Titel. Von 1444 bis 1474 ist er ein ›Conte‹ (= Graf).

Dieses wie auch das 1474 veränderte Monogramm sind lateinisch geschrieben. Lateinisch ist die Sprache, die die Aura des Titels steigert. Sie hebt auch die visuelle Erscheinungs-Weise der Schrift: Wir sehen vornehme Kapitalen – die Gesetzes-Schrift der römischen Kaiser.

Latein ist die offizielle Sprache der Dokumente und Verlautbarungen sowie die Sprache der Korrespondenzen (siehe die erhaltene Korrespondenz Federicos[20]), wahrscheinlich weitgehend auch die Sprache, in der international miteinander konferiert wird.

Sie gilt als eine Äußerung der Würde.

Große Teile des Volkes verstehen sie nicht.

Die Präsentation des Grafen-Zeichens. Hoch über der Festungs-Mauer der Stadt zeigt Federico an der West-Fassade zweimal übereinander sein Zeichen: ›F‹[ederico] ›C‹[onte = Graf].

Im Innenhof lesen wir im Portal-Gebälk der Tür zum Fest-Saal-Vestibül das ausgeschriebene Monogramm: FEDERICHVS COMES. Es bleibt eine Ausnahme.

In der Großen Treppe erscheint am Wende-Podest in der Mitte zwischen den beiden Fenstern ein Kapitell, das unter einer Sonne auf einem Schild ›FC‹ zeigt.

Vor allem zeigt sich das Monogramm auf den Gebälken von Portalen: In beiden Geschossen der Loggia del Gallo. In der Garderobe im Süd-Portal (mit Feuer-Wurfbeutel) und im Nord-Portal (mit Doppel-Spindel). Im oberen Umgang im West-Flügel: im West-Portal zum Saal der Engel (mit Adler) und im Portal in der West-Ost-Ecke (mit Adler auf Helm). Im Süd-Umgang: West-Portal (mit Adler auf Helm).

Im Großen Saal schweben in der Decke 16 Tondi mit dem Grafen-Monogramm. Im Frauen-Trakt blieb im letzten linken Raum in einem einflügeligen Portal zum Gang auf die hohen Garten-Mauer in der Intarsia-Tür das Grafen-Monogramm erhalten.

Das Herzogs-Monogramm. Als Federico 1474 Herzog wird, verändert er sein Monogramm. Es unterscheidet sich sprachlich und visuell vom vorhergehenden: Nun wird es opulent – an die Stelle der zwei Buchstaben ›F‹ und ›C‹ treten fünf Buchstaben – ›FE DVX‹. Sie enthalten ein ausgeschriebenes Wort. Wir wissen nicht, was es bedeutet, daß das Herzogs-Monogramm einige Male nur die beiden Buchstaben ›F D‹ besitzt.

Alle neuen Gebäude-Teile werden mit dem Herzogs-Monogramm geradezu an vielen Stellen ›gestempelt‹.

Aber auch in den älteren Räumen läßt Federico häufig die Monogramme umarbeiten. Steinmetze löschen das frühere aus und setzen das neue ein.[21]

Aber an vielen Stellen bleibt das alte Monogramm erhalten. Dies bedeutet, daß der neuernannte Herzog kein rigides Programm zur Umarbeitung der Zeichen entwickeln läßt.

An anderen Stellen fordert der neue Titel ihn offensichtlich heraus, dafür eine Präsentation zu entwickeln. Zweimal ist dies offensichtlich. Wer die Große Treppe hinaufkommt, begegnet im oberen Umgang dem Waffen-Portal, das zum ›Alten Appartement‹ führt. Hier stellt sich die Frage: Wurden nur die Wappen überarbeitet oder – und das ist wahrscheinlicher – das Portal neu gestaltet?

Läßt Federico nach seiner Ernennung zum Herzog das gesamte Repräsentations-Geschoß überarbeiten? Flure, Waffen-Portal, Säle, Fassade? In welcher Weise. Es wird einiges umgemalt, umgemeißelt, hinzugefügt. Das ist viel Aufwand. Wird jetzt im oberen Umgang der umlaufende, bildhafte Fries angelegt?

Im Großen Saal ist in den Süd-Portalen, die beide das Herzogs-Monogramm tragen, sichtbar, daß in den Zwickel-Tondi das alte Grafen-Monogramm gelöscht wurde.

Es gibt auch eine Doppel-Nennung. Im westlichen-Eingangs-Raum am Süd-Portal zum Garten-Saal lesen wir ›FE DVX‹ und im Kranz das ›F C‹.

Die Präsentation des Herzog-Monogramms. An den beiden Fassaden über dem Stadt-Platz tragen sämtliche acht Fenster des ›Piano nobile‹ in demonstrativer Weise das Zeichen FE[DERICO] DUX [= Herzog].

Die Wölbung der Bibliothek präsentiert das Herzogs-Monogramm.[22] Die Wölbung der großen Treppe zeigt mehrere Monogramme. Die Lese-Richtung gibt an, daß sie von oben wahrgenommen werden sollen – also beim Auszug der Gäste.

Im oberen Umgang im Gebälk-Fries über dem Waffen-Portal erscheint in der Mitte das Herzogs-Wappen. Und links und rechts in der Portal-Rahmung.

Im alten Schlaf-Zimmer trägt der große Bett-Alkoven (von Giovanni Angelo di Antonio da Camerino) [174] an der Eingangs-Seite zwei Wappen: links einen Adler, rechts das Herzogs-Wappen. Wahrscheinlich wurde es zu dieser Form umgestaltet.

Im »Saal der Engel« zeigt das Portal zum Audienz-Saal in den Intarsien noch das Grafen-Monogramm, auf dem Gebälk jedoch das Herzogs-Monogramm. Wurde die Portal-Umrahmung nach 1474 erneuert? Im Schlafzimmer zum Saal der Engel [273]. Und zum Audienz-Saal [105].

Im Audienz-Saal begegnet uns das Herzogs-Monogramm auf dem Portal zum Schlaf-Zimmer.

Die Kamine im Großen Saal tragen des Herzogs-Monogramm [265].

Im Studier-Zimmer (›studiolo‹) lesen wir in der umlaufenden Inschrift sämtliche Titel ausgeschrieben: Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino, Graf von San Leo und Durante [später Urbania], Generalkapitän des Serenissimus König von Sizilien und ›Gonfaloniere‹ [Oberbefehlshaber] der Heiligen Römischen Kirche. 1476.

›FE DVX‹ erscheint am Stadt-Platz an der West-Fassade wie an der Süd-Fassade: an beiden Toren. Oben auf den Fenstern sehen wir: ›FE‹ Wappen ›DVX‹ mit Fest-Gehänge, am rechten Fenster ›FE‹ Wappen ›DVX‹. Die Zeichen erscheinen an jedem Fenster oben und unten, also doppelt.

Im westlichen-Eingangs-Raum begegnet den Passanten am Süd-Portal zum Garten-Saal

›FE DVX‹. Im Kranz ist noch das ›F C‹ sichtbar. Am Nord-Portal: ›FE DVX‹.

An der Ost-Fassade erkennen wir im zweiten und dritten Fenster von Süd ›F D‹.

Die Eingangs-Halle (Vestibül) trägt in den Gebälken der sechs Portale das Zeichen ›FE DVX‹.

Im Innenhof steht über dem folgenden großen Portal neben der Bibliothek das ›FE DVX‹. Ein weiteres Mal über dem Portal an der Ostwand, das dritte Mal über dem östlichen Portal der Südwand, ferner an der westlichen Südwand und an der westlichen (rudimentär) – insgesamt also fünfmal.

In der Bibliothek ›FE DVX‹: über der Ost-Tür zum nächsten Raum und oben, im Gewölbe und im gemalten Portal-Fenster. Im nächsten Raum östlich der Bibliothek im Portal zur Bibliothek. In den zwei schmaleren Räumen unter der Treppe an einem Portal (heute blind) zum westlichen Nebenraum.

Besitz-Zeichen. Die Fülle der Monogramme zeigt, wie sehr Federico auf seinen Besitz und sein Prestige pocht.

In der Loggia del Gallo erscheint in beiden Geschossen in den Portalen das Grafen-Monogramm. In der Erdgeschoß-Ebene steht es auch an der Wohnung des Kanzlers und Bruders von Federico, Graf Ottaviani degli Ubaldini. Auch an seinem Balkon an der West-Fassade. Dies bedeutet, daß Federico das ganze Haus einem einzigen Menschen subsumiert: dem Regenten.

Das Besitz-Zeichen gehört zum Bereich der Repräsentation. Es wird überall dort vorgezeigt, wo Räume auch öffentlich für Menschen von Stand vorgeführt werden. Bedienstete zählen nicht dazu. Ihnen muß kein Besitz vorgeführt werden. Das Zeichen spiegelt also keinen modernen Eigentums-Begriff, sondern eine repräsentative Vorführ-Haltung.

Daher fehlen Besitz-Zeichen in fast allen Räumen des Wirtschafts-Geschossen, u. a. in der Sattlerei und im Pferde-Stall.

Narziß. Warum erscheinen die persönlichen Monogramme in fast jedem Raum und dort oft sogar mehrfach? Jeder weiß doch, wessen Haus es ist. Fast überall setzt Federico seine Marke. Was bedeutet die ständige Anwesenheit seines Logo, verstärkt durch weitere? Warum die monomanen, obsessiven Wiederholungen?

Wir begegnen einer menschlichen Tiefen-Schicht: dem narzißtischen Verhalten. Federico zeigt in der stärkstmöglichen Weise seinen Wunsch, sich in den Mittelpunkt zu stellen – und sich allgegenwärtig zu machen. Der Fürst spiegelt sich in ständigen Wiederholungen.

Zur Ikonographie der Technologie [57, 59].

Der Dreizack, ein Symbol des Meeres, erscheint im Innenhof über der Bibliothek. Federicos Territorium besitzt auch einen Streifen Küste.

Der Delphin ist ein weiteres Symbol des Meeres. Er begegnet uns im Innenhof über der Bibliothek zusammen mit dem Dreizack.

Präsentation des Delphins. In der Intarsia-Tür des Waffen-Portals im unteren Feld in einem denkmalartigen Aufbau zusammen mit Diana, der römischen Göttin der Jagd. Im letzten Raum des West-Flügels vor dem Saal der Engel im Kamin-Gebälk: ein Paar Delphine. Im »Saal der Engel« in den Kapitellen der West-Seite: zwei Delphine. Im Saal der Abend-Gesellschaften am Süd-Portal im Gebälk: Delphine und Vasen. Und in einem Kapitell zwei Delphine. Im Bad erscheinen im dritten Raum über einem Wasser-Becken Delphine (wohl später).

Im »Saal der Jole« in der Portal-Umrahmung an der Nordseite sehen wir im Gebälk wilde Szenen: Liebes-Engel (›cupidi‹) mit Pfeilen reiten auf Wildschweinen und Delphinen. In einem Turnier-Kampf [152, 272] erkennen wir einen Kämpfer, der auf einem Delphin reitet.

Füll-Hörner sind Zeichen des Reichtums. Sie erscheinen im Innenhof nach dem Vestibül über dem folgenden großen Portal neben der Bibliothek – zwischen dem Herzogs-Monogramm. In den Intarsia-Türen des Waffen-Portals. Im ›Saal der Jole‹ im Kamin-Gebälk. Im oberen Umgang an der Ost-Seite im südlichen Portal an der Ost-Wand mit dem Herzogs-Monogramm. Im ›Saal der Engel‹ am Portal zum Gäste-Appartement.[23]

Hosenband-Orden. Dieser Orden wird an dem Band festgemacht, das dazu dient, die Strümpfe zu halten (Strumpf-Band). Ursprünglich war er eine Art Knopf mit einem Ornament: ein Luxus-Gegenstand sowohl für Männer wie für Frauen. Im 14. Jahrhundert bestand das Band aus Seide. Es trug Schmuck-Stücke.

Der Orden der Hosenband-Träger (›Ordine della Giarretiera‹) ist der höchste englische Ritter-Orden. König Eduard III. von England gründet ihn um 1347. Der König selbst ist der Großmeister seines Ordens. Mitglieder sind 24 Ritter. Gewählt werden können alle Abkömmlinge von König Georg I. Auch berühmte englische Bürger werden aufgenommen und dafür ehrenhalber zu Rittern gemacht. Ferner dürfen Könige und Fürsten von ausländischen Höfen hinzukommen. Sitz des Ordens ist die Kapelle des heiligen Georg in Windsor. Am 24. April begeht er sein Fest.

Der Hosenband-Orden wird unter dem Knie des linken Beins getragen. Er besteht aus einem Band aus dunklem blauen Samt mit Gold-Rändern, mit einer Schnalle und einem Nagel aus Gold. Die Schnalle zeigt in goldenen Buchstaben das Motto des Ordens in französischer Sprache: ›Honi soit soit qui mal y pense‹. (›Ein Schuft, wer Böses dabei denkt.‹)

Den Herzog fasziniert die Ehre außerordentlich. Er nutzt sie in stärkster Weise für sein Prestige. Das Zeichen begegnet den Zeit-Genossen an vielen Stellen der Fassade und im Gebäude. Meist führt er es in Zusammenhang mit seinem Monogramm und dem Wappen vor.

Präsentation des Hosenband-Ordens. Am Stadt-Platz an der West-Fassade wie an der Süd-Fassade an beiden Toren. Am rechten Fenster mit Monogramm und Wappen, und zwar über und unter den Fenstern, also doppelt. Am West-Portal zum Turm mit dem Aufgang im Gebälk an jeder Seite. An der Ost-Fassade im zweiten Fenster von Süd mit ›F D‹ und Wappen. An der großen Treppe oben an der Südwand des ersten Podestes. Am Waffen-Portal im seitlichen Spiegel. Im oberen Umgang am West-Flügel im umlaufenden Gebälk-Fries in endloser Wiederholung. Im kleinen Raum im später angefügten, vorspringenden Bau im Fries des Spiegel-Gewölbes. Im Studier-Zimmer in der Kassetten-Decke.

Hermelin-Orden (›Ermellino‹). Das kleine Hermelin ist flink und beweglich. Es ernährt sich von kleinen Säuge-Tieren, Vögeln und Reptilien, die es in der Dämmerung erjagt. Wegen seines begehrten gescheckten weißen Fells wird es gejagt: Kürschner fertigen aus seiner Haut die Hermelin-Stola und den Hermelin-Besatz an. Regierende tragen den weiten Hermelin-Mantel als Zeichen der Macht.

1474 nimmt der König von Neapel Federico in den Orden des Hermelin auf. Auch diese politisch hoch angesehene Ehre läßt der Herzog mit vielen Wiederholungen präsentieren.

Präsentation des Hermelin-Ordens. Im Raum östlich der Bibliothek am Portal zur Bibliothek mit einem wehenden Spruch-Band. Im Großen Saal in einem Kapitell an der Südseite. Auf den Kamin-Gebälken. Im oberen Umgang im West-Flügel am umlaufenden Gebälk-Fries – in endloser Wiederholung. Am Waffen-Portal. Im kleinen Raum im später angebauten vorspringenden westlichen Bau-Teil im Fries des Spiegel-Gewölbes. Im letzten Gast-Raum des West-Flügels vor dem »Saal der Engel«: am Intarsia-Portal zur Loggia del Gallo. Im »Saal der Engel« am Südost-Portal: zweimal im zweiflügeligen Intarsia-Portal. Im Audienz-Saal: im Fußboden der kleinen Kapelle. Im Studier-Zimmer: in der Kassetten-Decke. Im Großen Saal: auf einem Kapitell und auf den Kaminen.

Bezüge zu fremden Mächten

Sie werden sowohl mit dem englischen Hosenband-Orden wie mit dem Orden des Königs von Neapel deutlich gemacht.

Der Bezug zum Papst, dessen Heer-Führer Federico ist, zeigt sich im Schlaf-Zimmer in der südlichen Intarsia-Tür: in der Eiche, dem Wappen-Zeichen des Rovere-Papstes, den Buchstaben S[enatus Populus]Q[ue romanus] und der Mitra des Papstes.

Der Bezug zu Venedig erscheint an der Gestalt der frühen Fenster an der Ost-Seite [101]. Federicos Sohn macht ihn an der östlichen Stirnwand des großen Saales deutlich: Die Gäste sehen oben im blauen Grund des Rahmens den gold-geflügelten Markus-Löwen, das Sinnbild Venedigs.

Den Bezug zu Florenz läßt Federico in der Gestalt des gesamten Gebäudes in der deutlichsten Weise den Zeit-Genossen anschaulich vor Augen stellen.

Siehe auch [15, 19, 40, 55, 76, 99, 106, 118, 156 ff., 232, 248 ff., 284 ff.. 288].

Federico in gemalten Bildern

1457 gibt der venezianische Gesandte eine Art Psychogramm des damals 33jährigen Federico da Montefeltro (1422–1482). Solche Darstellungen des Charakters, der Eigenschaften und Verhaltens-Weisen von Personen sind in dieser Zeit üblich. Sie haben einen konkreten Zweck: Politik wird nicht nur mit Verhältnissen gemacht, sondern auch mit konkreten Personen. Psychogramme dienen dazu, Personen besser ausrechnen zu können, um mit ihnen geschickter umzugehen.

Die Beschreibung Federicos deutet ein schillerndes Spannungs-Feld an: Der Mensch Federico befindet sich zwischen einer noch immer archaischen Krieger-Gesellschaft und einer stadt-kulturellen Zivilisierung: *[In eckigen Klammern: Kommentare des Autors]*

»Seine Statur ist geringer als mittelgroß *[kaum größer als 1,60 m]*.

Ein Melancholiker *[nachdenklich]*, gemischt sanguinisch *[vital, mit Leidenschaften, er kann explodieren]*.

Sehr gesund *[fähig zu Strapazen, arbeitsam]*.

Ziemlich stark und gewandt *[auch in der Lage seinen Militärs etwas praktisch zu zeigen]*.

Man hält ihn für eine religiöse Person *[dazu gibt es wenig Nachrichten]*.

Sehr gerecht *[er entscheidet nach Gründen und ist darin konsistent]*.

Vorsichtig *[bei aller Leidenschaft kein Abenteurer]*.

Außerordentlich begierig nach Ehren *[das zeigt seine politische Ikonographie, vor allem seine Manie, überall sein Monogramm einzusetzen]*.

Rigide hält er am einmal gegebenen Wort fest *[dies gilt als ungewöhnlich, daher das Beiwort ›rigide‹, ist aber das Ergebnis seiner Rationalität: Er will verläßlich sein und setzt seinerseits auf Verläßlichkeit]*.

Ziemlich beredt *[jemand, der sich gern und gut unterhält und dabei seine Intelligenz klug nutzt]*.

Völlig auf seinen Waffen-Beruf ausgerichtet *[hauptsächlich professionell als Heer-Führer engagiert]*.

Leidenschaftlich liebt er Pferde, Waffen und körperliche Übungen *[dies kennzeichnet die animalische, vitale Seite des Menschen Federico]*.[1]

Fühlt sich als Erbe des großen Rufes als ›Condottiero‹, den der Vater genoß. *[Der Vater*



Francesco di Giorgio Martini (?): Federico (rechts), mit unbedecktem Haupt, im Gespräch mit seinem Halbbruder und Kanzler Ottaviano Ubaldini della Carda [91/92], in zivilem Gewand, hinter ihm zwei Bücher und ein Oliven-Zweig. Einst im oberen Umgang des Innenhofes (Palazzo Ducale, Sala della Jole).



Piero della Francesca malt um 1466 Federico – als Herr über sein Territorium. Dieses Bild, einst frei im Raum und in Augen-Höhe aufgestellt, fordert den Betrachter in die Nähe – es erfordert Nah-Sicht. Diese bedeutet: Unmittelbarkeit. (Uffizien Florenz) [19, 54].

hat offensichtlich weit mehr Bedeutung als herkömmlich dargestellt wird.]

Vorsichtig in seinen Entscheidungen, nimmt er kein Zaudern derer hin, die gehorchen müssen *[erst vernünftige, abwägende Planung, dann unbedingte Umsetzung, auch mit allen Mitteln]*.

Er denkt viel über das nach, was er machen oder sagen will und sucht Rat von jedem, den er für fähig hält *[er ist innerhalb der archaischen Krieger-Gesellschaft in eine neue Ebene der Reflexion hineingewachsen.]*.



Pedro Berruguete: Federico und sein Sohn Guidobaldo (1472 geboren; Palazzo Ducale Urbino) [20].

Doch hat er sich entschieden, dann setzt er mit allen Mitteln die Ausführung durch, zu der Zeit und Stunde, die er geplant hat. Wenn er sieht, daß sein Plan nicht genau ausgeführt wird, gerät er in außerordentlichen Zorn.«[2]

Bilder. Federico läßt sich viele Male in Bildern darstellen[3] [86, 90, 93, 104]. Keines davon hat eine rein private Dimension. Ähnlich wie in der Bild-Tradition der Kirchen geht es stets um ein Ritual – hier um politische Repräsentation.

Wie in den Kirchen gehört dazu stets die Atmosphäre des Festes. Und die Bilder könnten in den Aufzügen vorgeführt sein. Wenn sie außerhalb des Festes angesehen werden, aktualisieren sie blitzhaft das Fest. Auch in den Details haben die Bilder die Zeichen des Festes.

Der Triumph-Zug. Wohl 1466, in einer Zeit großen Erfolges und wachsenden Prestiges, entsteht eine eigentümliche Triumph-Darstellung mit den Porträts von Federico und seiner Frau Battista Sforza,[4] die Piero della Francesca malte.[5] Es ist das älteste erhaltene Porträt von Federico.

Die beiden Tafeln stehen ursprünglich in einem (nicht auszumachenden) Raum, vielleicht im Aufenthalts-Raum (›Sala degli angeli‹) [245] auf einer Stellwand, so daß die Leute drumherum gehen können. Vorbild für diese seltene und eigentümliche Bild-Erfindung ist das Schema von Medaillen. Auf der Vorderseite (›recto‹) werden Profil-Porträts dargestellt, auf der Rückseite (›retro‹) der Triumph.

Die Bilder sind nicht groß und so angelegt, daß die Betrachter sie ganz aus der Nähe sehen müssen: eine Aufforderung zum eingehenden Studium. Sie appellieren nicht mehr an das vor Bildern übliche Gefühl für ein Ritual, sondern tendentiell an den differenzierenden Verstand.

Dieser Bild-Komplex gehört zunächst zur Militär-Ikonographie. Bei genauem Hinsehen überwiegen jedoch die politischen Züge: Porträts von Personen, das Territorium, der Sieges-Zug und ein Regierungs-Programm – in Form der rhetorischen visuellen Eloge.

Vor den Augen der Betrachter breitet sich ein Universum aus: Von hoch oben, wie von einem Turm, sehen sie, daß die Szene des Triumphes sich über dem gesamten Territorium des Fürsten abspielt [54].

In dieser Blick-Weise steckt eine Symbol-Ebene, die sich aus den politischen Verhältnissen entwickelt hat: Die kriegerischen und diplomatischen Auseinandersetzungen dieser Zeit drehen sich um die Entwicklung zu Großflächen-Staaten.

Diese Ebene der Übersichts-Darstellung geht aus dem wachsenden Interesse an der konkreten Wirklichkeit hervor. Es gibt diese Landschaft: das Montefeltro. Sie ist erlebbar. Die Loggia an der West-Fassade bietet nach Süden einen solchen Blick. Die Obergeschoß-Fenster des Ost-Flügels (heute Denkmal-Amt) eröffnen dem Betrachter dieses Panorama: eine Fülle von Bergen – bis zum Kamm des Hochappennin, aus dem das Fels-Massiv des Sasso di Simone herausragt.

Besonders eindringlich erlebbar wird diese Landschaft heute noch auf den Wegen, die Federico häufig geritten ist: zwischen den Residenzen Urbania und Urbino sowie vor allem zwischen Urbania, Pegli und Sassocorvaro, der Residenz seines Halb-Bruders Ottaviano [38].

Der Söldner-Führer Federico da Montefeltro sitzt in einer mittelalterlichen Prunk-Rüstung, die keine Funktion mehr hat, auf einem antiken Wagen. Gezeigt wird: Dieser Mann hat militärische und politische Erfolge.

Die Fama, d. h. die Personifikation des Ruhmes, bekrönt den Militär-Führer.

Die Personifikationen von vier Fähigkeiten begleiten ihn: Die Klugheit (›prudenza‹), die Mäßigung der Leidenschaften (›temperanza‹), die Tapferkeit (›fortezza‹) und die Gerechtigkeit (›giustitia‹).

Diese Würde-Darstellung ergänzt ein Text, in einer Schrift, die Autorität verleiht – ähnlich antik-römischen Staats-Verlautbarungen: »CLARUS INSIGNIS VEHITUR TRIUMPHO/QUEM PAREM DUCIBUS PERENNIS/FAMA VIRTUTUM CELEBRAT PERENNIS/FAMA VIRTUTUM CELEBRAT DECENTER/SCEPTRA TENENTEN.«

Auf einem zweiten Triumph-Wagen zeigt sich die Gattin, Battista Sforza. Zwei Einhörner ziehen ihn, die Symbolfiguren der ›pudicia‹ (Sittsamkeit). Begleit-Personen sind der Glaube (›fede‹), die Hoffnung (›speranza‹) und die Mildtätigkeit (›carità‹). Diese Fähigkeiten werden üblicherweise der Frau des Fürsten zugeschrieben. Der Text: »QUEMODUM REBUS TENUIT SECUNDIS/CONIUGIS MAGNA DECORATA RERUM/LAUDE GESTARUM VOLITAT PER ORA/CUNCTA VIRORUM.«

Eigentümlich und bislang nicht erklärbar: Im Porträt-Bild präsentiert sich Federico der Öffentlichkeit als Gelehrter [87].

In einem Intarsien-Bild im Studier-Zimmer begegnet Federico sich selbst: Ein Standbild-Porträt präsentiert ihn in der Art eines Kirchen-Vaters oder Philosophen.

Abend-Mahl. Der aus Flandern geholte Maler Justus van Gent (Giusto da Gand, tätig um 1460 bis 1480)[6] [177] malt eine christliche Szenerie, das Abend-Mahl [90], in der plötzlich weitere Teilnehmer erscheinen: Federico tritt mit Begleitern ein, u. a. mit seinem Sekretär Cesare Odasio und mit seinem Kanzler und Halbbruder Ottaviano degli Ubaldini. Der Graf wendet sich jedoch nicht dem Hauptgeschehen zu, sondern einer politischen Repräsentations-Figur: dem persischen Gesandten. Mit ihm führt er ein politisches Gespräch. In diesem Bild zeigt Federico seine weitgespannten Beziehungen. Hintergrund ist die Macht-Strategie, Persien gegen die aggressiven Türken zu mobilisieren.

Im Gegensatz zum Hier und Jetzt von Piero della Francesca stellt das Bild zunächst eine exotisch erscheinende Gegenwelt dar. Ort der Handlung ist kein in Urbino vorstellbarer Raum, sondern eine Kirche im weit entfernten Flandern. Aber es ist ein sehr großes Bild: die Figuren haben Lebens-Größe. Hinzu kommen Details vom Hier und Jetzt: ein Tisch mit Brötchen und einer Wein-Karaffe – also eine übliche Mahlzeit in jedwedem Haus in Urbino.

Dann folgt eine familiäre Ebene: Im Hintergrund steht die Amme Panthasilea Bagoglioni mit Federicos kleinem Sohn Guidobaldo. Die Mutter, Battista Sforza, ist bei seiner



Geburt gestorben, nun zieht eine Amme das Kind auf.

Es sagt einiges über Federico aus, daß er dies für darstellungs-würdig hält: Zunächst über das Vater-Verhältnis zum Sohn, das sich auch an anderer Stelle äußert – und das der Sohn später erwidert (sichtbare Zeugen: Denkmal-Inschrift im Ehren-Hof, antikisierendes Stand-Bild im Treppen-Haus).

Und es spricht auch für Federicos gutes Verhältnis zu Personen in seiner Umgebung.

Vielleicht spiegelt sich in der Amme auch die Erinnerung an seine eigene frühe Kindheit. Der 1422 geborene Federico wuchs außerhalb des Hofes auf – acht Jahre lang bei

Justus van Gent: Das Abend-Mahl (1473/1474). Soeben ist Federico in die Szene eingetreten. Mit ihm kommen sein Sekretär Cesare Odasio und der Kanzler Ottaviano Ubaldini della Carda. Im Hintergrund sehen wir die Amme Pantasilea Baglioni mit Federicos kleinem Sohn Guidobaldo [20, 89]. Das Bild wurde gemalt für die Kirche der Bruderschaft Corpus Christi am Straßen-Markt der Valbona. Der flämische Maler bringt mit: sein flämisches Ambiente und seine Auffassung der menschlichen Figuren, die sich von der mittelitalienischen deutlich unterscheidet.

Giovanna Alidosi in San Angelo in Vado im Tal des Metauro.

Vater und Sohn. In einem großen Bild (1472) malt Pedro Berruguete [177] Federico als Vater mit seinem kleinen Sohn Guidobaldo

– sowohl zur Repräsentation wie als Darstellung eines Vater-Verhältnis.[7] [88] Der Herzog ist alt geworden. Mit Stolz trägt er die Signale seiner militärischen Kultur und den Fürsten-Mantel mit dem Hermelin-Orden des Königs von Neapel.

Flämische Maler werden wegen ihrer Detail-Genauigkeit, vor allem in Porträts, außerordentlich geschätzt, sind aber schwer zu bekommen. Das zeigt die Berufung von Pedro Berruguete, einem Spanier, der von flämischer Malerei geprägt ist.[8]

Federicos Florentiner Buch-Agent und Biograph Bisticci, überliefert, was an diesem Bild geschätzt wird: Der Maler »porträtierte den Herrscher so natürlich, daß nichts daran fehlte – außer dem [wirklichen] Geist«.[9]

Der lesende Federico. Vielleicht vom Maler Fra' Carnevale (Bartolomeo Corradini) stammt ein Bild, das zwei Jahre vor Federicos Tod 1480 entstand: Der Herzog erscheint an einem hohen Portal-Fenster, mit einem Buch in der Hand, im Gespräch. [104] Über die Fenster-Brüstung ist wohl zu einem feierlichen Anlaß ein orientalischer Teppich gelegt.[10] An wen wendet sich dieses Bild? An die Gelehrten?

Grab-Bild. Ein zweites Mal von Piero della Francesca gemalt, erscheint Federico in einem Bild, das für seine Grab-Kirche in Auftrag gegeben wurde: im Gespräch der Heiligen (›Sacra Conversazione‹) [93, 134]. Piero malt es zwischen 1472 und 1474 – ursprünglich wohl für das zuerst projektierte Mausoleum im zweiten Hof (›Cortile di Pasquino‹) [199]. Dann soll das Bild in die traditionelle Grablege der Herrscher von Urbino kommen: nach San Donato degli Osservanti. Später wird es aufgestellt in der Franziskaner-Kirche San Bernardino, die Federico vor der Stadt anlegen läßt.[11]

Aus unbekanntem Grund vollendet Piero das Bild nicht. Die Hände des Herzogs malen der Spanier Pedro Berruguete oder der Belgier Justus van Gent zu Ende.

Die Heiligen stehen jeweils für bestimmte Bezüge. Maria hat das schlafende Kind auf dem Schoß. Vier Engel und eine Anzahl von Heiligen umgeben sie: links Johannes der Täufer, Bernardino und Hieronymus, rechts Franz von Assisi, Petrus und Johannes der Evangelist (oder Andreas). Zu ihren Füßen kniet der Herzog.

In der Apsis-Muschel hängt ein doppelsinniges magisches Ei: Es symbolisiert die Unschuld Mariens – ist aber zugleich das Emblem des Hauses Montefeltra.[12]

Die politische Position des Kanzlers

Vielleicht stand im Eingangs-Bereich des Bürokratie-Geschosses ein einfaches, aber vielsagende Stein-Relief (von Francesco di Giorgio Martini?)[13] [86, 116], das den Leuten die Aufgaben der Residenz zeigte: Verwaltung und Militär. Die Eintretenden sehen links im Profil den Halb-Bruder Federicos, Graf Ottaviano Ubaldini – mit dem Konto-Buch als Symbol der Bürokratie. Und rechts Federico – mit dem Feld-Zeichen als Symbol des Militär-Führers.

Ottaviano wird in der Geschichts-Schreibung wohl gegen alle Realität nur als Neben-Figur behandelt. Tatsächlich ist diese Art ›Zwillings-Darstellung‹ wohl nicht zufällig entstanden. Die Hierarchie ist klar, aber anders als an den meisten Höfen. Der Kanzler ist nahezu gleichgestellt [90, 116, 195/196].

Die beiden Brüder schauen sich an.

Vespasiano da Bisticci, der es wohl weiß, nennt Ottaviano den Halb-Bruder Federicos.[14] Seit 1474 ist er auch Graf von Sant' Angelo in Vado, Mercatello und Sassocorvaro [38, 188].

Ottaviano hat in der zivilen Verwaltung umfangreichste Entscheidungs-Vollmachten. Für diese Gleichberechtigung gibt es ein deutliches Dokument: Federico bestätigt 1473 in einem Brief ausdrücklich, daß der Kanzler in dem außerordentlich scharfen Streit mit dem Bischof so verhandeln soll wie der Signore selbst.[15]

Offenkundig gibt es zwischen den beiden ein loyales Zusammenspiel. Sie können sich aufeinander verlassen. Jeder kennt den Kopf des anderen und kann in ihm denken.

Daß Federico seinen Bruders wahrscheinlich sehr viel in seiner Nähe hat, zeigt das Abendmahl-Bild von Justus van Gent (Giusto da Gand, tätig um 1460 bis 1480): Federico erscheint in der Szenerie mit Ottaviano [90].

Seine besondere Position drückt sich auch darin aus, daß er im Grafen-Haus das Geschoß unter der Wohnung Federicos bewohnt.

Nach Federicos Tod 1482 führt der Bruder für den zehnjährigen Guidobaldo die vollen Regierungs-Geschäfte – nahtlos bis zu seinem Tod 1488. Offensichtlich geschieht dies ohne Problem. Und mit dem Neffen Guidobaldo funktioniert das Zusammenspiel ebenso ausgezeichnet. Auf diesen Onkel ist Guidobaldo besonders angewiesen, weil er sehr krank ist [179].

Zu den Fähigkeiten des Kanzlers gehört offensichtlich die Zurückhaltung.

Ruhmes-Denkmäler für Federico

Nach Federicos Tod gewinnt der Ruhmes-Mechanismus eine weitere Dimension: Es entstehen Denkmäler für den Gestorbenen.

Dies bedeutet, daß nun eine Geschichtsschreibung ihre Kreise zieht und das öffentliche Bewußtsein beeinflußt.

Guidobaldo ist einer der frühesten Fürsten, der sich damit beschäftigt. Der Sohn macht das Gedenken an seinen Vater auf den Gebälken im Ehren-Hof öffentlich: mit einem Text in lateinischer Sprache. Die Schrift ist wiederum die autoritätsvolle antike Kapitale, mit der die römischen Kaiser Gesetze verkünden ließen. Rundherum präsentieren sich alle wichtigen Titel und ein knappes Programm der Weltanschauung Federicos.

Wir lesen: FREDERICUS URBINI DUX MONTISFERETRI ACDURANTIS COMES (rechts weiterlaufend) SANCTAE RO(MANAE) ECCLESIAE CONFALONERIVS ATQUEITELICAE. CONFOEDERATIONIS IMPERATOR HANC DOMUM AFUNDDAMENTIS ERECTAM GLORIAE ETPOSTERITATI SUAE EXAEDIFICAVIT. – Im Obergeschoß: QUI BELLO PLURIES DEPUGNAVIT SEXIES SIGNA CONTULIT OCTIES HOSTEM PROFLIGAVIT OMNIUMQUE PRAELIORUM VICTOR DITIONEM AUXIT EIVSDEM IVSTITIA CLEMENTIA LIBERALITAS ETRELIGIO PACE VICTORIAS AEQUARUNT ORNARUNTQVE."[16]

Siehe auch zur Schrift als Bild [230, 266/267].

Federicos Neffe Herzog Francesco Maria della Rovere (1508–1538) setzt dem Onkel ein weiteres Denkmal: eine Statue. Ihr ursprünglicher Platz ist nicht überliefert, heute steht sie auf dem mittleren Treppen-Podium in einer Nische, die nicht nicht groß genug für sie ist.

Die Statue zeigt Federico wie einen antiken Kaiser.[17]

Diese Darstellung folgt der üblich gewordenen Aneignungs-Weise der Antike: Ihre Zeichen werden ohne Genauigkeit und Differenzierung zur übertreibenden Glorifizierung ausgebeutet.

Die Inschrift, die dazu gehört, wiederholt im wesentlichen die Lobes-Hymne des Ehren-Hofes.[18]

Piero della Francesca: In einer antiken Architektur sehen wir Maria und ihr Kind – umgeben von Schutz-Figuren. Federico ließ die Szene malen, fügte sich ihr ein: den Tod bedenkend – an der Stelle, wo er begraben sein wollte. Das Bild wurde für sein Mausoleum antiker Prägung [199] angefertigt. Als dieses nicht gebaut wurde, kam das Bild in die daraufhin errichtete Grab-Kirche des Fürsten San Bernardino (1482 von Francesco di Giorgio Martini) [200, 286], außerhalb der Stadt (heute Galleria Brera in Mailand). Zum antiken Aussehen [196, 199, 289/290].





Der große Platz (Piazza Grande) – links: das ›Alte Appartement‹; rechts die Loggia (1621) und der Dom.

Die stadt-bürgerliche Kultur Federicos

Lange Zeit spielte der Hof innerhalb der Stadt Urbino eine geringe Rolle. Er trat kaum in Erscheinung: Das Haus, in dem der Graf vor Federicos Neubauten (kurz nach 1460) seinen Sitz hatte, war ziemlich unbedeutend.[1]

Die Grafen residierten vor allem in ihren Burgen in Castel Durante (später Urbania genannt) und in Gubbio.

Warum entwickelt Federico seine wichtigste Residenz in Urbino?

These: Eine wichtige Denk- und Verhaltens-Ebene von Federico stammt aus der stadt-bürgerlichen Kultur.

Allerdings ist sie in Gubbio weit umfangreicher entwickelt.

Warum bevorzugt er Urbino?

Herkunft

Erster Hinweis: Federico ist – als illegitimes Kind – der Sohn einer bürgerlichen Mutter. Psychologen mögen darüber nachdenken, wie sich Herkunft auf die individuelle Mentalität auswirkt.

Erziehung. Federico verbringt seine erzieherisch wichtigsten eineinhalb Jahre (1434/1435) in der Stadt Mantua. Dort besucht er die faszinierende Reform-Schule des Vittorino Feltren (Vittorino da Feltre; 1373/78–1446), in der absichtsvoll Adlige, Bürgerliche und sogar Kinder von Armen miteinander erzogen werden [30, 117, 122/123].

Gubbio. Federico wächst teilweise in Gubbio auf. Er bleibt dieser Stadt auch weiterhin verbunden.



Vitorino da Feltre – der Erzieher Federicos in Mantua [44, 94, 117, 225].

Gubbio ist zu Federicos Zeit eine Großstadt mit einer immensen Handwerks- und Handels-Produktion – die wirtschaftlich wichtigste im Territorium. Zu den Bürgern dieser bedeutenden Stadt hat Federico ein respektvolles und tolerantes Verhältnis.

In dieser mächtigen Stadt, die sich freiwillig vor nicht allzu langer Zeit die Montefeltro-Grafen zu Schutz-Herren gewählt hatte, erhielt die späte Residenz [46, 68, 183] aus Gründen der Stadt-Entwicklung eine Rand-Lage und konnte sich daher nur ziemlich bescheiden entfalten. Nie bekam sie eine Fassade und einen Platz. So fügte sie sich in die Stadt ohne Aufhebens ein.

Die Gewichtung der Residenz-Orte. Wahrscheinlich ist das Gewicht der bürgerlich strukturierten Stadt Gubbio so stark, daß Federico, um nicht mit ihr in Konflikte zu geraten, den Hauptort seiner diplomatischen Repräsentation lieber in Urbino entwickelt.

Aber auch Urbino ist eine wichtige Stadt.

Ebenso die Orte, in denen Federico weitere Residenzen besitzt: Cagli und Fossombrone.

Einzig Castel Durante (heute Urbania) ist klein und überwiegend vom Hof geprägt [69].



Wer zum Saal der Engel, dem belebtesten Raum des Grafen-Hauses, geht, begegnet im Portal dem Thema Erziehung in Bildern [121].

Stadt-Verfassung in Urbino

Wie sieht in Urbino die städtische Verfassung aus?[2] Sie basiert auf der sozialen Schichtung. Innerhalb des Bürgertums ging sie im wesentlichen hervor aus einer Rang-Ordnung der wirtschaftlichen Organisationen, d. h. der Zünfte.

Frauen und Nichtselbständige haben keinen eigenen Anspruch.

Es gibt vier Schichten. Die oberste sind die Edelleute, die zweite die Kaufleute und Bürger mit »sauberen« Gewerben, die dritte die Gewerbe, die relativ wenig Schmutz machen, u. a. Handwerker wie die Schneider. Die vierte umfaßt die »gemeinen Handwerke«. Es zählen nicht: die Bauern, die Bediensteten (›servi‹) und die »ganz gemeinen Tätigkeiten« (›arti vilissime‹).[3]

Welchen Einfluß auf die Regulierung des Gemeinwesens haben diese Schichten (›gradi‹) entwickelt? Und wie üben sie ihn aus? Jede der vier Schichten wählt einen Repräsentanten. Diese bilden den Magistrat der »Vier Männer« (›Quatuorviri o Decuriori‹).[4]

Der Begriff zeigt, daß das System mit der dahinter stehenden Einteilung in Schichten aus der republikanischen römischen Antike stammt. Daran erkennen wir eine enorm lange historische Kontinuität.

Die genannten vier Männer tragen die Amts-Bezeichnung Prioren (›Erste‹). Sie bestimmen den Prior der obersten Schicht zum ›Gonfaloniere‹ (Banner-Träger, d. h. Oberbefehlshaber der Bürger-Wehr) und zum Vorsitzenden.[5]

An dieser Verfassung können wir ablesen, daß sie den Vorrang der ersten Schicht etabliert, aber zugleich auch ein Korrektiv für sie ist: Sie ermöglicht Partizipation.

Dies bedeutet: Zwischen den Bevölkerungs-Schichten besteht seit ältester Zeit eine Macht-Balance. Dies hat eine mentalitäts-prägende Bedeutung.

Viele Quellen bestätigen, daß der Vorsitzende die Aufgabe hat, diese Macht-Balance nicht nur zu respektieren, sondern sie vor allem stets als Moderator auszutarieren.

Innerhalb dieser Verhaltens-Struktur verlangt folgerichtig die städtische Gesellschaft dem Stadtherrn (›Signore‹) ein angemessenes Verhalten ab.

Es manifestiert sich auch in dessen gebauten kulturellen Zeichen.

Die republikanische Dimension. Bernardino Baldi bringt noch um 1590 ausführlich die Republik der römischen Zeit in Erinnerung.[6] Dies wird im Kontext der italienischen Geschichte verständlich.

Die Erfahrungen der mittelalterlichen Stadt-Republiken wirken jahrhundertelang nach. Sie haben Leitbild-Charakter für Politik und Kultur. So ist die Republik auch noch zu Baldis Zeit der heimliche Hintergrund für die politische Diskussion.

Für den nordalpinen Beobachter ist es schwer nachvollziehbar, daß sich in Mittelitalien nicht die Republik legitimieren muß, sondern die Fürsten-Regierung.

Selbst als der Fürsten-Staat der Kirche sich Urbino einverleibt, bleibt eine Ebene der Selbstverwaltung erhalten. Und daher ein demokratisches Anspruchs-Niveau in der Bevölkerung.[7]

Baldi formuliert gewiß eine verbreitete Erfahrung, wenn er diese Synthese beschreibt: Die Gesetze in Urbino stammen teils aus der Kommunal-Verfassung, die »sehr alt? (›antichissima‹) ist, teils aus der allgemeinen Vernunft, teils sind sie vom Fürsten erlassen.[8]

Verschwörung und Mord

Die rechtlich-politische Konstellation, mit der die Grafen von Urbino Stadtherren sind, stammt aus einer komplizierten Tradition. In sie gehen die faktischen politischen Verhaltens-Weisen von Bürgern und Stadtherrn ein.

Nie vergessen die Bürger, daß die Stadt einmal freie Kommune war. Dies bleibt im Gedächtnis: als Mythos. Diesen mobilisieren sie vor allem, wenn sie Ansprüche an den Stadt-Herrn stellen.

Als die Grafen von Montefeltro 1213 den für sie vorteilhafteren Status des Lehens er-

hielten, waren die Beziehungen zwischen ihnen und der Stadt oft gespannt.

Mehrfach kam es zu Bürger-Aufständen: 1234, 1322 und 1444. In der zweiten und in der dritten Rebellion ging die Bevölkerung so weit, daß sie die Grafen umbrachte.

Wenn in Mittelitalien Städte unterworfen wurden, taten die Oberherren im eigenen Interesse gut daran, der Bevölkerung ein weites Feld der Selbstverwaltung einzuräumen, in der abgesicherten Rechts-Form der Stadt-Verfassung.

Der Stadt-Herr (›Signore‹) muß also stets mit der politischen Binnenstruktur rechnen: mit der spezifischen sozialen Organisation der Gemeinde. Dies bindet sein Verhalten eng an den Kontext der Städte. Diese aber haben sich große relative Freiheiten erkämpft und etabliert. Die Ober-Herrschaften können sie nur teilweise aufheben.

Der wichtigste Grund dafür ist die stabile soziale Organisation der breiten Bevölkerung: ein Gefüge von formellen und informellen Ebenen. Darin stecken auch differenzierte Strukturen des Bewußtseins. Dieses Gefüge ist über lange Zeit in der Lage, sich wirksam gegen Eingriffe von außen zu wehren.

Die Rebellion von 1444 ist ein traumatisches Ereignis. Federico bleiben lebenslang die Umstände in Erinnerung, die ihn zur Herrschaft kommen lassen.

So entsteht die wichtigste Ebene seiner innenpolitischen Tätigkeit: das Ausbalancieren der beiden unterschiedlichen Strukturen – der höfischen und der städtischen.

Die Verschwörung. Unter Federicos Halbbruder Herzog Oddantonio war es 1443/1444 zu einem weitreichenden Konflikt zwischen höfischer und städtischer Struktur gekommen.

Oddantonio und sein Kabinett von Beratern waren offensichtlich sehr ungeschickt oder unfähig oder beides zusammen: Sie verstanden es nicht, die ökonomische Ebene des Territoriums zu dirigieren und zu regulieren [60].

Offensichtlich war sie auch teurer geworden, nachdem Oddantonio von Papst Eugen



Der Vorgänger und Halbbruder Federicos: der junge Herzog Oddantonio da Montefeltro (2. Häfte des 16. Jahrhunderts wahrscheinlich nach einem älteren Original-Bild (1443/1444); Kunsthistorisches Museum Wien) [14].

IV. 1443 den Herzogs-Titel erhielt – folglich mußte er einen größeren höfischen Aufwand betreiben.

Vielleicht flossen auch Militär-Einkünfte von der Hand Federicos nicht ganz glatt in Oddantonios Hand.

So griffen der junge Herzog und seine Berater zu ungewöhnlichen Maßnahmen, die kaum mehr vermittelbar waren: Sie erhöhten die Steuern, die lange Zeit konstant in der Höhe von drei Soldi pro Grund-Stück lagen. Diese Finanz-Last rief in der Stadt und im ganzen Land eine schwere ökonomische Krise hervor. Oddantonio überblickte diese nicht mehr.

Dann ging er so weit, Ländereien zu verkaufen, zum Beispiel Pietramaura an die Grafen Baudi von Rimini, für 1.000 Golddukaten (2 Mio. DM).

Das Mißbehagen wuchs und eskalierte schließlich: Eine Verschwörung entstand – sie führte zum Mord, der als Tyrannen-Mord motiviert wurde. Die Verschworenen brachten in der Sommer-Nacht des 22. Juli 1444 den jugendlichen Oddantonio im Hof seines Hauses um.

Angeblich als er im Hemd die Tür öffnete.[9]

Das entsprach wohl nicht den Tatsachen, aber es zeigt: Den unbeliebten Herrscher verfolgte der Spott.

Der Mord war ein Aufstand städtischer Bürger. Sie wiederholten die Tat von 1322: Damals brachten ihre Vorväter den Grafen Federico I. und seinen Sohn um.

Teilhabe

In dieser komplizierten Konstellation handelte Federico geschickt. Denn er hatte in jungen Jahren das korrupte Ambiente des Militärs kennengelernt, ist intelligent, auch durchtrieben, sogar verschlagen und dadurch seinem jüngeren und unerfahrenen Halb-Bruder deutlich überlegen.

Zwei Quellen weisen darauf hin, daß Federico in die Verschwörung gegen seinen Halbbruder eingeweiht war. Und daß sie darauf angelegt wurde, ihn zum neuen ›Signore‹ auszurufen.[10]

Erstes Indiz: Sofort erläßt Federico eine Amnestie (›perdono‹) für sämtliche Verschwörer. Was bewegt ihn zu so viel Nachsicht?

Zweites Indiz: Er zeigt sich moderat in seinen »Kapiteln« (›capitoli‹), die jeder Herrscher bei Amts-Antritt mit den Macht-Gruppen aushandelt – er unterschreibt, er werde die städtischen Freiheiten respektieren. Kein Wort der Rechtfertigung für seinen Halb-Bruder, auch kein Wort des Mitleids: Er distanziert sich deutlich von ihm.

Dabei geht er über das Tabu des Mordes am Regierungs-Chef hinweg, als ob diese Tatsache nicht existiere.

Dennoch hat sie gewaltige Folgen: Federicos Verhaltens-Weisen und Handlungen orientieren sich lebenslang an den Umständen, die ihn zum Regenten machten.

Den Ruf des Bruder-Mörders wird Federico offensichtlich nie ganz los. Noch drei Jahre vor seinem Tod nennt ihn 1479 der Herzog von Kalabrien einen Bruder-Mörder – »Kain« (›caino‹).[11]

Der Vertrag mit den Bürgern. Mehrere Paragraphen der ›Kapitel‹ gestehen die Mißbräuche des Herzogs Oddantonio ein und arbeiten sie auf. In ihnen manifestiert sich – sicher nach umfangreichen Verhandlungen – der Erfolg des Stadt-Bürgertums.

Offen spricht Federico aus, daß die Steuern von seinem Vorgänger um zwei Drittel und ohne Zustimmung des Volkes (›populus‹) erhöht wurden. Und daß ihre Eintreibung oft schwierig und untragbar gewesen sei, vor allem wegen des »Mangels an Fruchtbarkeit des Landes« und »der Armut vieler Leute sowohl in der Stadt wie auf dem Land«.

Daher ermäßigt er die Steuern: um eines der beiden erhöhten Drittel der von Oddantonio erhobenen außerordentlichen Steuern (›prestanze‹) und Abgaben (›angarie‹).[12] Daß sie nicht auf die Ausgangs-Ebene reduziert werden, liegt daran, daß die Finanz-Lage des Staates außerordentlich katastrophal ist.

Die Stadt-Bürgerschaft beansprucht in bestimmten Ebenen Autonomie. Dies hat lange Tradition und wird in den Statuten erneut rechtlich garantiert.

In den Kapiteln kommt weiterhin zum Ausdruck: Die Bürger bestehen darauf, die Spitzen des Magistrates zu benennen – insbesondere alle zwei Monate die neuen Prioren.

Darin und in weiteren Punkten drückt sich eine historisch gewachsene und rechtlich etablierte Macht-Balance zwischen Bürgern und Herrscher aus.

Der Herrscher setzt den ›Podestà‹ ein, eine Art Stadtdirektor. Er ist seine rechte Hand im politischen Spiel. Die von den Bürgern benannten Prioren besitzen ein Interventions-Recht, vor allem beim Verdacht, daß der Podestà Rechte verletzt.

Nachdem die Prioren-Funktion von den vorhergehenden Stadt-Herren allmählich zu einer bloßen Formalität heruntergespielt wor-

den war, bestehen die Bürger darauf, daß sie wieder auflebt.

Dies soll sich auch darin ausdrücken, daß die Prioren nicht weiter im »uralten Haus … beim großen Saal der Kurie des Stadt-Herrn? (›domus antiqua … nunc est sala magna Curiae Domini‹) residieren, sondern daß sie ein »neues Gebäude (›domus novam‹) neben dem bischöflichen Friedhof« erhalten, »eines, das für die Geschäfte der Kommune bequem ist … vor allem, weil das [alte] Haus der Prioren neben dem bischöflichen Friedhof zur Ruine zu verfallen droht«.[13] Auch das alte bürgerliche Rathaus soll renoviert werden.

Im Artikel 6 spricht sich das gegen den Adel gerichtete Streben der Stadt-Bürger aus, niemand dürfe Vorrechte bei Steuern, Wachen und irgendwelchen Lasten haben. Federico stimmt zu.

Innerstädtische Spannungen

Allerdings gibt es innerhalb der Stadt-Bürger latente Konflikte. Die städtische Partei besteht aus einer Allianz von städtischen Grund-Besitzern und Land-Besitzern des Umlandes, die in der Stadt wohnen. Ihre Sprecher sind ein Kreis von Leuten, die professionell rechtskundig sind: Notare, Juristen und Ärzte. Sie vertreten zugleich das Kleinbürgertum und eine Schicht der Land-Bevölkerung (Pächter, Halbpächter, Kleinbauern). Offensichtlich gibt es in der relativ kleinen Stadt nur wenige Großbürger in Handel[14] und Produktion.

Diese Sprecher kümmern sich mehr um die Senkung der direkten Steuern, die ihre Interessen in besonderem Maße berühren, als um die indirekten Steuern, die die breite Bevölkerung aufbringt.[15]

Daraus entsteht großes Unbehagen, wie Pierantonio Paltroni schreibt, beim ›popolo minuti‹, das den Aufstand gegen Herzog Oddantonio in Bewegung gebracht hatte und nun etwas davon haben will.

Die perspektivische Allianz. Federico vermag die schwierige Lage nicht mit einer Entscheidung zu verändern. Sie ist eine historische Konstellation, die nachhaltig sein wird.

Die katastrophale Finanzsituation hält viele Jahre an – und bleibt später noch lange im Gedächtnis haften: als schlimme Erinnerung – mit vielerlei Geschichten.

Federico besitzt die Fähigkeit, die Lage realistisch einzuschätzen. Sie basiert auf seiner Kenntnis von Verhältnissen und Menschen. Er versteht es, die Verhältnisse zugleich realistisch und perspektivisch zu verarbeiten. So kann er auf Bedingungen eingehen, die ihm die Stadt-Bürger stellen. Ein großes Selbstvertrauen macht ihn fähig, Risiken auf sich zu nehmen.

In der Folgezeit geht Federico politisch mit den Stadt-Bürgern eine stille Allianz ein[16] und behandelt sie daher außerordentlich entgegenkommend.

Die Reaktion im Adel. Wie schwierig die Balance der Großgruppen zu moderieren ist und wie sehr Federico den Stadt-Bürgern entgegengekommen ist, zeigt eine Reaktion: Schon kurz danach verschwören sich kleine Adlige (›feudatari‹). Sie holen sich außenpolitische Rücken-Deckung beim Malatesta in Rimini. Im Karneval 1446 versuchen sie, Federico umzubringen.[17] Es mißlingt.

Mit Zustimmung der Bürgerschaft werden drei der Attentäter zum Tode verurteilt und auf dem Forum (heute Piazza Duca Federico) hingerichtet.

Federico schreibt nach Florenz an Cosimo de Medici, er habe in der Zwischenzeit offensichtlich eine gutfundierte Zustimmung des Bürgertums gewonnen.

Vermittlungsfähige Politik

Es genügt nicht, in der Figuration der Mächte allein den Rechts-Status zu beobachten, sondern wir müssen vor allem auch die reale Entwicklung in anderen Ebenen verfolgen.

Die Umstände, unter denen Herzog Oddantonio ermordet wurde, legen die Stärke der städtischen Sozial-Organisation offen. Daher steht Federicos Start als Graf in vieler Weise auf schwachen Füßen: Er hat Grund, sich mit den Verhältnissen zu arrangieren. Intelligent wie er ist, erkennt er am Sturz seines Halbbruders, daß er eine vermittlungsfähige

Politik betreiben muß. So entsteht eine besondere Qualität seines Verhaltens: eine Synthese von städtischer und höfischer Politik und Kultur. Ständig ist er damit beschäftigt, dieses Zusammen-Leben zu organisieren.

In der Praxis setzt sich im Laufe der Regierungszeit Federicos mehr und mehr die Macht des ›Podestà‹, d. h. Federicos Einfluß, auf eine leise und raffinierte Weise durch. Das geht aus den Korrespondenzen zwischen dem jeweiligen ›Podestà‹ und dem reisenden Federico hervor. In den Prioren-Ämtern rotieren dieselben Familien. Federico bindet sie im Laufe seiner Regierungszeit immer enger in das Beziehungs-Netz des Hofes ein.

Innerhalb dieses Prozesses findet auch eine allmähliche Fusion statt zwischen der städtischen Finanz-Struktur und der des Herzogtums.

Die Größen-Ordnung der Stadt. Bernardino Baldi stellt um 1590 fest, daß die Stadt Urbino an Einwohner-Zahl keinen Vergleich mit Mantua, Ferrara, Bologna oder Mailand aushält. Und daß der Ort keine ähnlich lange Tradition besitzt. Urbino ist klein, aber es hat alle wichtigen Einrichtungen und Qualitäten einer Residenz-Stadt.[18]

Baldi beruft sich auf Plato, »den Fürsten der Philosophen«: die Stadt Urbino sei in dessen Sinn im 15. Jahrhundert mit guten Gesetzen und Vorschriften ausgestattet und habe die beste Regierung (›ottimo governo‹). Da sie eine günstige Größen-Ordnung besitze, werde sie besser regiert.[19] Eine Reihe von Konflikten, die in großen Städten häufig sind, treten hier nicht auf.

In Florenz gibt es den Terminus ›governo comune‹. Das heißt: volkstümliche, schlichte Regierung.[20] Herrschafts-Verhalten und Kultur Federicos orientieren sich daran.

Das ›governo comune‹ ist natürlich in der Florentiner Demokratie noch etwas anderes als in einer Fürsten-Herrschaft. Aber es gibt offensichtlich eine ähnliche Verhaltens-Tendenz in unterschiedlichen politischen Systemen.

Die persönliche Integration

Federico zeigt in vielen Verhaltens-Formen, daß er sich in das bürgerliche Leben integriert.

Sein Buch-Händler Vespasiano da Bisticci berichtet, daß er die ›passeggiata‹, den Spaziergang der Stadt-Bewohner, mitmacht: »Um die Stunde der Vesper ging er nach draußen und auf der Straße gab er jedem, der wollte, Gehör [115]. Zu Fuß näherte sich ihm jeder, der mit ihm sprechen wollte und redete mit ihm, soviel er wollte, er war der geduldigste Zuhörer.«[21]

Er ist also kommunikativ, zugänglich, fügt sich ins stadt-bürgerliche Leben ein, in dem der abendliche Spaziergang die größte Rolle spielt.

Zudem versteht es Federico, sich mit jungen Leuten umgänglich anzufreunden. Vespasiano da Bisticci, der uns die wichtigsten Details von Federicos Verhalten berichtet, schreibt: Oft geht er »mit dreißig oder vierzig jungen Leuten auf die schöne Wiese, des Klosters San Francesco, die einen prächtigen Ausblick hat, und heißt sie, sich hinzusetzen und das Hemd auszuziehen. Dann machen sie Stabwurf? und andere sportliche Übungen.[22]

Der bürgerliche Stadt-Platz

Einige Jahre nach dem Bau des ersten neuen Grafen-Hauses (›Altes Appartement‹) läßt Federico seine Residenz zu einem großen Komplex ausbauen. Damit gibt er dem Stadt-Platz zwei neue Fassaden [102, 227/228]. Die Wahl dieses wichtigen Stand-Ortes steht symbolisch für seinen Zusammenhang mit der stadt-bürgerlichen Kultur.

Ebenso wie in anderen antiken Städten war in Urbino in antiker Zeit der Hauptplatz das Forum [226]. Die Kontinuität riß nicht ab: Im Mittelalter war es die ›Piazza Grande‹. Auch der Name ›Forum‹ geht nicht unter, sondern bleibt als eine der Bezeichnungen für den Platz bestehen.

An diesem Stadt-Platz fokussiert die Lebens-Vielfalt der Stadt. Ständig stehen hier Menschen. Sie handeln, sie erzählen sich Ge-

schichten, sie streiten, sie verabreden sich. Es ist laut. Wer gerade nichts zu tun hat, schaut sich um, ob er Leute trifft. Hier gibt es Wein-Schenken (die Vorläufer der späteren Cafés oder Bars).

Der Stadt-Platz ist funktionell und im Bewußtsein auf hunderterlei Weisen das Zentrum der Stadt. Dies ist heute in Urbino noch in faszinierender Weise erlebbar: An der Stelle, wohin er im 19. Jahrhundert verlegt wurde, auf den Sattel zwischen den beiden Hügeln. Das Leben an dieser Stelle können wir uns auch im 15. Jahrhundert vor dem Grafen-Haus vorstellen.



Menschliche Nähe (Darstellung aus dem 15. Jahrhundert)

Bürgerlicher Haus-Typ

Federico wählt für die erste und dann auch für die weiteren Bau-Phasen eine Zeichen-Gebung der Fassade, die in den städtischen Oberschichten gebräuchlich ist.[23]

Dieser Typ hat eine einfache Struktur. Im hohen Erdgeschoß, mit Hänge-Geschoß, befinden sich alle Dienst-Leistungen, im Obergeschoß wohnt die Familie.

Dieses »Haus« des Grafen hat mit seinen ursprünglichen zwei Geschossen etwa die



Durch Umbau, Anfügen und Ausbau entsteht nach 1461 am Hauptweg hinter dem alten Hauptplatz der erste Bau des Grafen-Hauses. Der Architekt ist unbekannt. [151/152]

gleiche Höhe wie die Häuser in der Umgebung.

Der Graf präsentiert sich an seinem neuen Haus, dem ›Alten Appartement‹, an der damaligen Hauptstraße (heute Piazza Rinascimento) nach außen zurückhaltend. Das Obergeschoß erhält vornehme Bogen-Fenster mit dem Zeichen der Eleganz, je einem dünnen Säulchen. Und am Stadt-Platz große Portal-Fenster.

Die unfertigen Fassaden. Warum werden sämtliche Fassaden an der Stadt-Seite, die Ost-Fassade und die beiden Stadt-Platz-Fassaden (Francesco di Giorgio Martini), nie fertiggestellt? [227/228]

Gewiß mangelt es Federico dafür nicht an Geld. Andere würden sich als erstes eine Fassade bauen. Es ist so viel vom Bau-Programm realisiert – warum nicht auch dieser Bereich? Federico setzt seine Priorität wohl mit anderen Überlegungen. Er beginnt mit der West-Fassade [259, 262].

Bescheidenheit ist ein Thema der öffentlichen Diskussion. Ein Beispiel: In Florenz wollte Cosimo Medici (1389–1464), der sich in raffinierter Weise faktisch zum Stadt-Herrn gemacht hatte, zunächst eine Art Schloß errichten. So beauftragte er den Architekten Brunelleschi, einen entsprechenden Entwurf zu machen. Dann aber kamen ihm Bedenken: Diese Selbst-Präsentation könnte die Bürger allzu sehr provozieren. Mit dem Architekten Michellozzo entwickelte er schließlich eine neue Konzeption für den Palazzo Medici, die sich eher in die Stadt einfügt (1444).

Bernardino Baldi, der subtile Kenntnisse hat, gibt einen interessanten Hinweis. Er hält es für wahrscheinlich, daß Federico sich nicht mit seinem Gebäude hervortun wollte, wohl mit Rücksicht auf seine Vorgänger.[24]

Hat Federico Bedenken, daß die Platz-Fassaden zu prächtig werden und damit provozieren? Vielleicht sieht er sie ganz gern so, wie sie ist: Denn mit ihrem Ziegelwerk fügt sie sich in das alltägliche Bild der städtischen Straßen und Plätze ein und steht damit symbolisch für die Politik des Arrangements mit der stadt-bürgerlichen Kultur.

Federico betreibt wohl ein gezieltes gesellschaftliches Understatement.



Der große Platz (Piazza Grande) vor der Hauptfassade (nach 1472 von Francesco di Giorgio Martini) des Grafen-Hauses und der Blick entlang der Hauptstraße mit dem ersten Grafen-Haus (nach 1461).

Zugänglichkeit. Ein weiteres Indiz für die Einfügung: Die Stadt-Platz-Fassaden geben sich das Aussehen der Zugänglichkeit: Wir erblicken fünf Tore. Dies stammt aus alter städtischer Tradition: die großen Kaufmanns-Häuser haben viele Öffnungen. Tatsächlich sind aber nur zwei Tore durchlässig, die drei anderen stehen ›blind‹ – vor Mauern.

Haus oder Palazzo? Um diese Zeit beginnen Großbürger in Florenz allmählich ihre Häuser nicht mehr als ›casa‹, sondern als ›palazzo‹ zu bezeichnen. Federico aber schreibt 1468 an Luciano Laurana bescheiden von einem »schönen Haus« (›habitazione bella‹).[25]

Dies steht auch im Gegensatz zur Gestalt der Residenz (1437/1446 nach Entwurf von Filippo Brunelleschi), die sich sein Rivale Sigismondo Malatesta in Rimini bauen ließ: Sie ist kein Stadt-Palast,[26] sondern eine gigantische Burg in der Stadt.

So kennzeichnet es das ausbalancierte Verhältnis zwischen Hof und Stadt, daß sowohl Federico wie auch sein Sohn Guidobaldo nie das Höfische mit den Attitüden einer kräftigen sichtbaren Ausformulierung am Hauptplatz entwickeln.

Ungereimtes. Der Prozeß hat auch Ungereimtheiten. Federico verleiht dem ›Haus‹ als Bekrönung einen Kranz von Zinnen [70, 151, 228]. Eine Burg in der Stadt? Aber auch die Stadt-Republiken statten ihre öffentlichen Gebäude mit den Zeichen des Militärs aus. Im Laufe der Zeit übernehmen sogar einflußreiche Bürger diese Zeichen.

Leon Battista Alberti schimpft um 1460 über diese Anmaßung. »Ich billige jene nicht, welche den Häusern der Privatleute Zinnen und Mauerspitzen aufsetzen. Das gehört nämlich zur Burg und hauptsächlich zu jeder [Burg] der Gewaltherrscher ..., da sie ja Zeichen gehegter Furcht oder begangenen Frevels sind.«[27]

Mit der allgemeinen Usurpation entwertet sich aber auch die alte Bedeutung der Zeichen. In welchem anderen Zusammenhang die Zinnen entstanden sein könnten, wird an anderer Stelle erörtert [48, 58, 105].

Reduktion der Türme. Unter einem weiteren Aspekt bleibt Federico relativ bescheiden. Während sich viele reiche Familien hohe Türme bauen, was Alberti tadelt, und gegeneinander konkurrieren, beschränkt sich Federico auf zwei schlanke »Türmchen« (›torricini‹) an der West-Fassade [262, 47].

Persönliche Zugänglichkeit. Wer sich die Räume lebendig vorstellen möchte, halte sich die Lebens-Formen vor Augen, aus denen sie entstanden und für die sie die Szenerie abgegeben. Auch die persönliche Zugänglichkeit Federicos, die in den Quellen häufig genannt wird und die sich in seinem Tages-Lauf ausrückt [103, 108], stammt aus stadtbürgerlich-demokratischer Tradition.

Der Tages-Lauf Federicos

Nach Hinweisen von Giovanni da Bisticci läßt sich der Tages-Lauf Federicos einigermaßen rekonstruieren.

Federico ist ein Früh-Aufsteher. Rasch greift er sich ein Pferd und reitet oft in Begleitung, aber unbewaffnet, drei bis vier Meilen weit aus. Anschließend geht er zur Messe. Dann zieht er sich kurze Zeit zurück: »unten in den [hängenden] Gärten, wo alle Türen offenstehen« [182].

Nun beginnt seine öffentliche Tätigkeit, die eine Struktur weitgehender Zugänglichkeit hat: Er »hält bis zum Mittagessen Audienz, für jedermann«.

Der Audienz-Raum (›sala della udienza‹) ist kleiner als die meisten anderen Räume und dadurch intimer. Es ist eher ein großer Arbeits-Raum: Hier werden unzählige Gespräche geführt. Neben den Verhandlungen mit Bürokraten[28] und Diplomaten wohl noch mehr Unterredungen mit jedermann: mit Bürgern und Bauern.

»Auch während des Essens stehen alle Türen offen ... immer waren beim Essen viele Leute im Saal.« Offensichtlich lädt Federico mancherlei Leute, mit denen er reden will und die er wertschätzt, zum Essen ein. Oder er schließt das gemeinsame Essen an ein vorhergehendes Gespräch an.



Francesco di Giorgio Martini (?): Federico im Gespräch mit einer nicht identifizierten Person (um 1475; Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom).

Danach bespricht Federico mit dem Appellations-Richter Fälle. Nach einem Mittags-Schlaf, den er nur im Sommer macht, hält er erneut mehrere Stunden Audienz für jedermann.

Gegen 18 Uhr geht er zur ›passeggiata‹ auf die Straße – stets ansprechbar [100, 115, 140].[29]

›Stadt-Bilder‹

Im Arbeits- und Schlaf-Bereich des Signore gibt es eine Anzahl von eigentümlichen Türen. [105, 281]

Sind die Türen die selbstverständlichste Stelle, wo man etwas zu sehen bekommt? Durch die Portal-Fassung hindurch erscheint, was dort vorgeht, wie in einem Bilder-Rahmen. Als Aus-Blick.

Und wenn die Tür offen steht, erblicken Federico oder die Bediensten eine lebendige Szene. Stellen wir uns die übliche menschliche Neugier vor, die immer am Werk ist, wenn sich irgendetwas im Umfeld regt. Hier ist sie durch die Kunst-Form der Portale geradezu provoziert.

An vielen Türen haben wir, wenn sie geschlossen sind, immer noch Aus-Blicke – in Gestalt von Intarsia-Bildern. Verblüfft schauen wir in städtische Plätze und Straßen hinein. Die Perspektive [105, 141] ist das künstlerische Mittel, dies frappant unmittelbar zu machen: einige Schritte scheinen zu genügen, um mitten auf dem Platz und auf der Straße zu sein.

Die kulturelle Orientierung Federicos zeigt sich in diesen und weiteren Architektur-Bildern besonders deutlich: Es sind keine Ansichten von Burgen, sondern Szenerien, wie er sie zum Beispiel in Florenz, in oberitalienischen Städten und in Städten seines eigenen Territoriums erlebt hat.

Im Saal der Engel führt das Intarsia-Bild im Nord-Ost-Portal vor dem Großen Saal den Platz des Saales perspektivisch fort: in eine platzartige Straße [105]. Sie hat an beiden Seiten zweigeschossige Häuser mit einem Repertoire von unterschiedlichen modernen Architektur-Elementen. Im Erdgeschoß verschränken sich der Frei-Raum und der Raum des Hauses durch Gebälk-Loggien. Die Szenerie öffnet sich in einen freien Platz, der in die Landschaft führt.

Im Schlaf-Zimmer hat Federico an der Intarsia-Tür des West-Portals den Blick perspektivisch in eine städtische Straße: Er sieht zweigeschossige Bauten, links ein Gebäude mit Zinnen [105].

Im selben Raum blickt er in der Intarsia-Tür des Süd-Portals ebenfalls in eine platzartige Straße mit zweigeschossigen Häusern. Rechts steht eine Loggia. Nun geschieht etwas Eigentümliches: Federico erklärt sie durch eine Aufschrift auf der Brüstung des Oberge-

Stadt-Straßen. Intarsia-Bilder aus zwei Portalen – oben: im Schlaf-Zimmer an der Tür zur Garderobe. Die beiden unteren, ebenfalls aufeinander bezogenen Szenen-Bilder, am Portal im Saal der Engel zum Großen Saal.


FEDVX
DVX

schosses zu seinem Eigentum: er liest ›FE DVX‹. Das rechte Gebäude bekrönen Zinnen. Auch an der Platz-Seite sieht Federico links eine Burg mit zwei hohen Türmen. Hinter einer hohen Mauer, die einen Umgang mit Zinnen hat, gibt es einen Innenhof. Der Platz breitet sich mit einem ausgezeichnet gestalteten Fußboden aus.

Das Schauen ist wichtig. Das geht vor allem aus dem nächsten ›Stadt-Bild‹ hervor. Federico blickt zunächst rechts durch die Loggia auf eine Hafen-Ort-Szenerie mit Felsen, kleinen Häusern, zwei Ruder-Booten und einem Schiff mit eingezogenem Segel. Dann beobachtet er geradeaus in der Flucht, wie sich der ›Binnen-Raum‹ der Stadt zugleich schließt und überraschend ebenfalls öffnet: mit einer Architektur, die wie ein Aquädukt aussieht. Sie hat in zwei Geschossen Öffnungen.

Dahinter liegt ein Hafen mit Schiffen. Drei Durchblicke. Der Hafen ist ein Kanal. Hinter ihm stehen auf dem Land eine Anzahl von Häusern. Sie liegen verstreut, also in der typischen Weise, wie vorstädtische ›borghi‹ wild wachsen. Ein guter Wind weht: Die Segel schwellen. Federico entdeckt auf ihnen die Besatzung.

Dieser Blick hat mit Federicos Erfahrung zu tun: zu seinem Territorium gehören auch Hafen-Orte.

Auch die Garderobe besitzt ein ›Stadt-Bild‹. In der südlichen Intarsia-Tür öffnet sich dem erstaunten Blick eine Straße mit dreigeschossigen Häusern. Rechts steht eine Loggia. Den ›Binnen-Raum‹ der Stadt begrenzt am Ende des Blickes eine hochgeschlossenen Stadtmauer. Hinter ihr erscheint symbolisch das ganz andere: das offene Land – in Gestalt von Bäumen.

Avantgarde-Architektur: Ein kleines Florenz

Federico orientiert sich an der avantgardistischen Architektur, die im stadt-bürgerlichen Milieu von Florenz entwickelt wurde. Die Erörterung dieses komplexen Sach-Verhaltes folgt später [248 f.].

Federico entwickelte eine besondere Zuwendung zu Florenz. Viele Male ist er dort zu Besuch. In der Frühzeit arbeitet er als Söldner-Führer für die Republik Florenz und hat dort seine ersten großen Erfolge. Florenz mag ihn, und nur die Tatsache, daß es weniger Geld als Neapel und der Staat der Kirche hat, läßt keine weiteren Verträge zustande kommen. Aber Federico pflegt die Beziehungen zu Florenz mit Sorgfalt und Sympathie.

Florenz ist die ausstrahlende Kultur-Metropole Italiens. Davon läßt sich der Graf von Urbino prägen. Von dort holt er seinen Buch-Händler Vespasiano da Bisticci. Viele Fäden laufen dorthin.

Immer scheint Federico nach Florenz zu schauen.

So schafft er sich in Urbino eine Art kleines Florenz.[30]

Es ist weitgehend stadt-bürgerlich geprägt.

Die Familiarität

In welcher Weise regiert Federico? Sein florentischer Buch-Händler Vespasiano da Bisticci, der seine Biographie schreibt,[31] gibt Hinweise, daß der Graf ein ausgeprägt großfamiliäres Verhalten besitzt.

Vespasiano da Bisticci bezeichnet den Hof als ›casa‹, d. h. als Haus.[32]

In Leon Battista Albertis wichtigem Buch »Della famiglia« (1434) stehen die Begriffe Familie und Hauswesen synonym.

Bisticci beschreibt das patriarchalisch-familiäre Modell des Grafen-Hauses: Federico »ging mit ihnen [den Beschäftigten] mit einer solchen Menschlichkeit (›umanità‹) um, daß sie ihm nicht wie Untergebene, sondern wie Söhne« erschienen.[33]

Für dieses joviale Verhalten, das sich oft sogar spontan mitten in Feierlichkeiten und beim Militär zeigt, gibt es viele Hinweise. Tatsächlich heißt die Gemeinschaft der Beschäftigten im Ämterbuch (um 1490) »Familie? (›famiglia‹). Für die Bediensteten wird das Wort »Familien-Mitglied« (›famiglio‹) verwendet.[34] Nach dem Abendessen, so berichtet Vespasiano da Bisticci, ging Federico mit seinen

Familien-Angehörigen und Hofleuten in einen großen Raum und unterhielt sich mit ihnen »sehr familiär«. Selbst die Stall-Knechte werden als ›famigli‹ bezeichnet.[35]

Der familiäre Umgang mit Menschen beschränkt sich nicht auf den engeren Kreis der Familie und der Hof-Leute, sondern weitet sich aus: auf den ganzen Hof und auf die Stadt.

Der Zugang zum Fürsten besitzt einen Charakter, der aus der Familie stammt. »Zu jeder Stunde des Tages können seine Untergebenen mit dem Herrn selbst sprechen.«[36] Oft sei Federico zu Fuß in die Stadt gegangen, in viele Läden, habe gefragt, ob etwas fehle – »mit solcher Güte, daß alle ihn liebten, nicht anders als sich ein Vater und seine eigenen Söhne lieben«.[37]

Vespasiano da Bisticcis Sätze sind nicht frei vom üblichen Elogen-Charakter, der den Wert der Quellen stark reduziert. Aber er trifft wohl den Tatsachen-Kern am ehesten, weil er in seiner Beschreibung am genauesten ist.

Das italienische Familien-Modell hat sich in langen Zeiten verfestigt. Natürlich unterscheidet es sich in Stadt und Land. Es besitzt ein Spektrum unterschiedlicher Einflüsse und prägt sich in verschiedenen Versionen aus.

Zunächst läuft in der Vorstellung der höfischen Familien-Gemeinschaft eine Dimension der aufgehobenen Leibeigenschaft im Bewußtsein weiter. Dies äußert sich sowohl in den Pflichten wie den Rechten der Beteiligten. Die Familie soll, so das Hofämterbuch (um 1490), »einig ohne Streit, gehorsam und über alles loyal sein«.[38]

Aber: »Aus dieser Familie darf niemand entlassen werden, außer nach einem schweren Verbrechen [›Spiel-Sucht, Raub, Schlägerei, Gott-Verfluchung‹], und nicht ohne weitestgehenden Beschluß, der der Tatsache Rechnung trägt, daß die Mitglieder nicht als Diener [›servi‹, d. h. also ohne die Freiheit der Freiwilligkeit], sondern als Vereinigte [›congiuntè‹, im Sinne von ›amici et congiunti‹] hier sind ...«[39]

Der zweite Teil des Satzes trägt der Tatsache Rechnung, daß der Hof sich in einer stadt-bürgerlichen Kultur befindet, in der die einzelnen in einem langen Demokratisierungs-Prozeß einen relativ hohen Grad an Emanzipation erhielten.

Martin Warnke hat die historische Struktur der Familiarität des europäischen Fürstenhofes dieser Zeit skizziert: »Der von der Hoffamilie umgebene, in einem Kreise und mit ihrer Beratung entscheidende Fürst ist das Gegenbild zum einsam thronenden, von Trabanten assistierten Fürsten-Bild, welches das Mittelalter gepflegt hatte.«[40]

Dafür stehen Bild-Beispiele: Sie machen das Verhältnis von Fürsten und Gefolge bis in die Ebene ihrer sozial-psychologischen Ausprägung faßbar. Die weitestgehenden stammen aus dem italienischen Bereich, der seine besondere Struktur besitzt.[41]

Die Medici stehen in Florenz in einer stadt-bürgerlichen Tradition. Die Gonzaga in Mantua, die Malatesta in Rimini und die Montefeltre in Urbino sind Kleinfürsten in stadt-kulturellen Zusammenhängen.

»Der Absolutismus«, so stellt Martin Warnke fest, »engt die ›familia‹ auf die dynastische Familie ein«[42], also auf den Kern-Adel innerhalb der gesamten Hof-Gesellschaft.

Die Familie im Sinne der ausfächernden Großfamilie ist in Mittelitalien geprägt von ihrer Funktion als sozialer Organisation vieler und unterschiedlicher Personen. Die Notwendigkeit der Kooperation steht ständig in Spannung zu einem relativ hoch entwickelten Freiheits-Grad, der sich auch das Recht der Spontaneität nimmt.

Diese Spannung führt bei sehr vielen Menschen zur Erkenntnis der realen Vielschichtigkeit ihrer Verhältnisse. Und dies fördert realistisches Denkens, das in der Lage ist, Fälle einzuschätzen. Aber auch die eigenen Grenzen, bis hin zur Ohnmacht.

Daneben bleibt ein frühes Zuwendungs-Niveau zwischen Mutter, Kind, Vater und Geschwistern meist lebenslänglich erhalten. Es prägt sich symbolisch aus: in den vielen Bildern der »heiligen Familie«.[43]

Realismus und Zuwendung werden so miteinander verbunden, daß in Konflikt-Fällen als

Lösungs-Modell häufig, der Ausgleich gesucht wird.

Das Familien-Modell beeinflußt auch die Verhaltens-Weisen im politischen Bereich. Dies drückt der wichtigste Architektur-Theoretiker dieser Zeit, Leon Battista Alberti, aus, wenn er schreibt: »Die Stadt ist wie ein großes Haus und das Haus auf seine Weise eine kleine Stadt.«[44] Das Haus ist die soziale Organisation der Großfamilie. Nach diesem Modell ist auch die Stadt aufgebaut. Dies geschieht vor allem auf einer informellen Ebene der Beziehungen. Sie hat aber auch großen Einfluß auf die formelle Ebene.

Die Vermittlung (›mediazione‹)

Die erforderliche Fähigkeit des Umgangs in der Familie und der Politik ist die Vermittlung, die ›mediazione‹. Sie ist die Kunst, Synthesen zu bilden.

Die Vermittlung verlangt eine Fülle von Fähigkeiten: Lebens-Erfahrungen, Selbstbewußtsein und zugleich Zurücknahme der eigenen Person, Kommunikation, Zuwendung, Übersicht, Phantasie, Darstellungs-Vermögen (Rhetorik) – also eine Komplexität von Einsichten und Verhaltens-Möglichkeiten.

Leon Battista Albertis Buch »Vom Hauswesen« (›Della famiglia‹. 1434, 1441), Federicos politisches Verhalten und Baldassare Castigliones »Buch vom Hofmann« (›Il libro del cortegiano‹; um 1507) [206] stehen dann als Kronzeugen dafür, daß die daraus hervorgehende sogenannte humanistische Kultur kein philosophisches System ist, sondern eine intensivierte Verarbeitung und höhere Komplexität von lebens-praktischen Erfahrungen.

Synthese-Bildung als Kultur der Krise. Im Gegensatz zu einer Vorstellung, die seit dem 19. Jahrhundert verbreitet wird, ist die Zeit Federicos die Epoche einer tiefen Krise: ein Dauer-Konflikt zwischen mehreren Kulturen. Daraus zieht Federico seine Fruchtbarkeit.

Die geheime und offene Auseinandersetzung auf vielen Ebenen führt zur Entwicklung einer weitverbreiteten hohen kulturellen Komplexität. Es entsteht keine blockhafte neue Kultur, sondern es entwickeln sich – wie das Beispiel Federicos zeigt – neue Synthesen aus vorhandenen Kulturen.

Von hier aus gesehen werden die Epochen-Begriffe und Vorstellungen von Einheit, wie sie im 19. Jahrhundert von der ›Renaissance‹ verbreitet wurden, hinfällig, ja irreführend. Völlig entgegengesetzte Theorie-Begriffe rücken ins Zentrum: Krise, Aufeinanderprallen von Kulturen, Synthese.

Die Organisations-Effizienz Federicos

Militär als Betrieb

Das Militär ist ein komplexer Wirtschafts-Betrieb. Die Nachrichten darüber sind spärlich, genügen aber, um uns eine Vorstellung zu geben.

In Federicos Zeit tritt das Militär in enge Verbindung mit dem organisatorischen und technologischen Produktions-Niveau der Städte. Dessen Erfahrungen setzen sich um: in Buch-Haltung, Transport, Technik der Bogen-Schützen [37] und vor allem in die Technologie der Belagerungs-Maschinen [36, 52, 110 f.].

Große organisatorische Fähigkeiten erfordern die Transporte der Heere und der Belagerungs-Maschinen [37]. Hinzu kommt, daß die Krieg-Führung immer beweglicher wird [36].

Federico verfolgt und leitet die sich räumlich ausbreitenden Militär-Operationen: mithilfe einer Brief-Korrespondenz, die von reitenden Kurieren transportiert wird.[1]

Da für den Bewegungs-Krieg topographische Karten immer wichtiger werden, läßt er dort, wo es keine gibt, diese in Eile anfertigen (leider sind keine erhalten), zum Beispiel durch den Hof-Ingenieur des Marchese Gonzaga, Giovanni da Padova. Dies geschieht sehr effizient und außerordentlich rasch. Schon zwei Tage nach der Anforderung wird am 17. Juni 1482 »die Zeichnung dieser Orte, ergänzt durch Miniatur-Bilder eines Meisters Pietro geschickt«.[2]

Logistik. Die verwissenschaftlichte Krieg-Führung [35] erfordert die Entwicklung logistischer Fähigkeit.

Im Prinzip ist es eine Organisations-Fähigkeit, wie sie auch stadt-bürgerliche Unternehmer entfalten: mit entwickelten Produktionen und weiten Handels-Bezügen. Hier entsteht ein neuer Typ des Organisators. Er kalkuliert genauer als zuvor die Zweckmäßigkeit: das Verhältnis der eingesetzten Mittel in Bezug zum Ergebnis. Dies erfordert eine differenzierende Verstandes-Tätigkeit. Und zwar in einer Komplexität, die viele Bereiche umfaßt.

Im Prozeß der Verwissenschaftlichung des Krieges lernen die Militärs von antiken Leit-Figuren: Sie entdecken und nutzen antike Texte [***].

Abnutzungs-Strategie. Zur Logistik gehört auch das Ziel der Heer-Führer, mit den geringstmöglichen Verlusten an Menschen [189] Erfolge zu haben. Über diese wichtigste Kriegs-Regel sind sich die ›Capitani‹ von Freund und Feind einig.

Ihre Strategie sieht dann so aus: Lange ausweichen und den Zusammenstoß vermeiden! Dem Gegner die Wege verstellen. Versuchen, seine Bewegungen zu verlängern – mit der Absicht: ihn verbrauchen, aber die eigenen Kräfte schonen.

Verbrauchen heißt nicht Verlust von Menschen, sondern Verlust an Geld. Diese Strategie steht im Zusammenhang mit der ökonomischen Struktur des Militärs: sie hängt hochgradig vom Geld ab. Das funktioniert so: Je länger der gegnerische Auftraggeber sein Militär bezahlen muß und dazu erhebliche Kriegs-Schäden durch schweifende, plündernde Truppen erleidet, desto mehr steigt die Wahrscheinlichkeit, daß ihm finanziell die Luft ausgeht.

Eine andere Variante spekuliert auf einen wirtschaftlich-politischen Mechanismus: Wenn sich durch die Kriegs-Ökonomie die wirtschaftlichen Verhältnisse verschlechtern, kann sich in der gegnerischen Hauptstadt die politische Figuration verändern. Denn die Ressourcen der Krieg-Führung hängen hochgradig an der Geld-Wirtschaft. Dies bedeutet, daß der kleinste Krieg auch das bürgerliche Leben erheblich belastet.[3] Da regen sich oft Gruppen, die diese Last nicht ertragen wollen.

Als höchste Form der »Kunst« des Militärs gilt nicht die offene Feld-Schlacht, sondern diese Abnutzungs-Strategie. Dazu gehören logistische Fähigkeiten und Phantasie.

Federico beruft sich auf antike Vorbilder, unter anderem auf die Strategie des römischen Generals Quintus Fabius Maximus Rullianus (um 300 v. Chr.) gegen Hannibal.[4]

Versorgung. Weit mehr als der Erfolg im unmittelbaren Konflikt gehört zur Logistik die komplexe Funktions-Fähigkeit des großen Militär-Apparates und seiner Bewegung.

Einer der Kern-Bereiche ist die Beschaffung von Lebens-Mitteln, Geräten und Munition. Auch die vielen Transport-Tiere müssen versorgt werden. Die billigste Beschaffung von Lebens-Mitteln heißt Plündern. Dieses Mittel ist allerdings unberechenbar und zieht viel Haß auf sich. Vor allem im eigenen Land ist es nicht anwendbar.

Die zweite Methode heißt Erpressung: Gegen eine bestimmte Abstands-Summe, »verzichtet« der ›Capitano‹ auf eine militärische Aktion.

Dieses Einkommen wird dann in die dritte Methode umgesetzt: in die Beschaffung durch Kauf.

Die Koordination muß vorsorgen, verflechten und pünktlich sein. Dies alles erfordert einen immensen Aufwand, vor allem weil es sich stets um riesige Mengen handelt. Dieser Organisations-Bereich ist eine der wichtigsten Entscheidungs-Ebenen Federicos.

Technologie. Bei den Belagerungen werden benötigt: Logistik und Organisations-Fähigkeit sowie umfangreiche und teilweise technisch hochentwickelte Apparate.

Deshalb hat Federico in seiner Führungs-Elite stets Militär-Ingenieure, die sich auch Architekten nennen. Über ihre Arbeits-Weisen und die Orte ihrer Büros gibt es wenig Nachrichten. Einer ist lange Zeit besonders wichtig: Scirro Scirri da Casteldurante.[5] Am meisten wissen wir von Luciano Laurana [155] und Francesco di Giorgio Martini [158].

Federico selbst besitzt große Erfahrungen im Ingenieur-Bereich.[6]

Das Team analysiert, wie die gegnerischen Befestigungen gebaut sind. Daraus leitet es ab, wie sie erobert werden können: wie die Bombarden und Belagerungs-Maschinen eingesetzt werden sollen.

Dieser Zweig des Militärs ist oft die umfangreichste Tätigkeit für erfolgreiche Architekten und bringt ihnen die höchsten Einkommen.

Luciano Laurana (1410/20–1479) wird als Architekt, als Ingenieur und als »Meister der Artillerie« bezeichnet.[7]

1472 wirbt Federico einen Mann an, der der wichtigste Militär-Architekt Italiens wird: Francesco di Giorgio Martini (1443–1501) aus Siena.[8] Er ist sowohl Begleiter des Feld-Herrn auf den Kriegs-Zügen wie Entwerfer eines Befestigungs-Systems für sein gesamtes Territorium.

Bleibende Dokumente. Federico ist der Organisator und Produzent militärischer Hochtechnologie. Dazu gibt es zwei umfangreiche Dokumente: Er läßt dieses High-Tech in einer Weise ausstellen, die wohl in der damaligen Welt einzigartig ist. Nach Entwurf von Francesco di Giorgio Martini werden die ›Maschinen‹ in Stein-Reliefs an zwei Seiten des Stadt-Platzes präsentiert – als öffentliche Ausstellung [57 ff.].

Das zweite Dokument ist ein umfangreiches Buch von Francesco di Giorgio Martini. Es dokumentiert nicht nur dessen Erfahrungen und Ideen, sondern spiegelt wahrscheinlich einen erheblichen Teil der Diskussionen mit Federico sowie dessen Organisations-Impulse wieder.[9]

Planungs-Methode. Francesco di Giorgio Martini arbeitet als Zivil- und Militär-Architekt, als Ingenieur, Planer, Maler und Schriftsteller. Seine programmatische Schrift zur Architektur ist geradezu ein Katalog aller möglichen Planungs-Varianten von Elementen.

Sozialgeschichtlich gelesen bedeutet dies: In dieser Zeit wird experimentiert und entwickelt; man ist noch nicht sicher; auch gibt es keine herrschende Meinung, sondern viele Ansichten und Vermutungen – und deshalb für alles mehrere Versionen.






Federico und seine Ingenieure entwickeln für die Belagerungen [36, 52, 110] von Festungen und Städten eine gigantische Maschinerie – an Technologie und beeindruckender Symbol-Sprache: Es ist das Prinzip der gepanzerten Annäherung – mit Droh-Instrumenten. Darstellung in der Technologie-Ausstellung am Markt-Platz [57 ff.]. Paradox: Federico läßt dieses Wissen anschaulich darstellen, aber es ist niemals Gegenstand eines schriftlichen Austauschs.

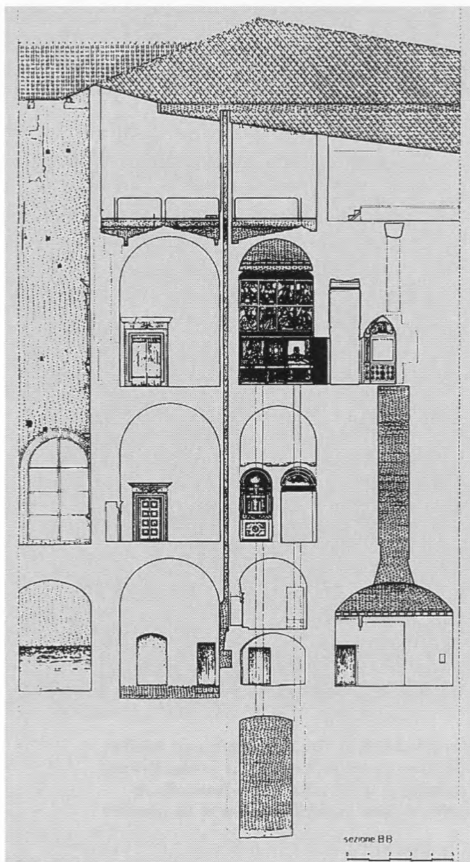


links:
Die starke Mauer unter dem Hängenden Garten mit der Rampe vor den beiden Wirtschafts-Geschossen [169]. Die Straße vor ihr entstand erst im 19. Jahrhundert.

unten links:
Die Technologie des Heizungswesen (Kamin-Bau).

unten:
Im Wirtschafts-Geschoß: Wäscherei und Färberei.

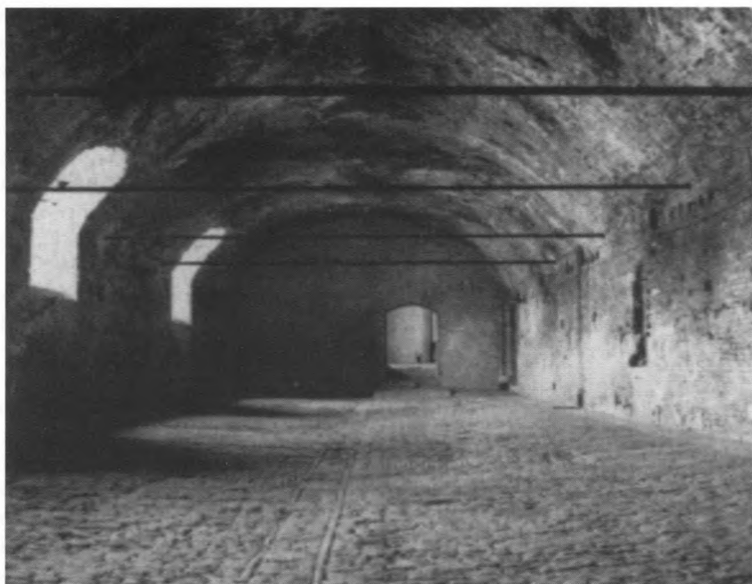
ganz unten:
Der Eis-Keller unter dem Hängenden Garten [164].







Im Wirtschafts-Geschoß: ein breiter Verteiler-Gang [170). Rechts: der Küchen-Bereich; links: vorn die Sattlerei, hinten die Wäscherei.



Sattlerei für die Pferde des Hofes, die im folgenden Raum einen großen Stall haben [170/171].

Zivile Organisation: der Großbetrieb des Hofes

Die Organisations-Fähigkeit Federicos wird auch in weiteren Bereichen sichtbar: Der Hof ist ein Großbetrieb. Vespasiano da Bisticci berichtet, daß dort insgesamt rund 500 Menschen tätig sind.[10]

Er sucht sofort einen Vergleich, der die Größen-Ordnung bzw. die soziale Organisations-Form dieses Komplexes ausdrückt. Aufschlußreich ist, daß er – was zunächst angesichts der Militär-Tätigkeit des Herzogs naheläge – den Gedanken an ein »Haus von Soldaten«, also an eine Art Kaserne, ausdrücklich abweist und an ein »Haus von Mönchen« denkt.[11] Der Gedanke zielt nicht auf mönchisches Leben, sondern auf die entwickelte Organisation vieler Klöster. Vor allem die Reform-Orden der Franziskaner und Dominikaner sind die soziale Organisation einer damals außerordentlich großen Zahl von Menschen. Innerhalb ihrer Regeln besitzt sie eine relative innere Demokratie und ein hohes Maß an Rationalität.

Federico läßt die vielen Arbeits-Vorgänge des Hauses unter dem Gesichtspunkt einer hohen Organisations-Effizienz entwickeln. Im Bau manifestiert sich dies weniger in den Repräsentations-Geschossen, die auffallen, als in den ganz unauffälligen, aber ausgedehnten beiden Wirtschafts-Geschossen[12] [165–173].

Die Organisations-Fähigkeit zeigt sich weiterhin in einer offensichtlich für ihre Zeit einzigartigen Qualität: in der Wasser-Technologie des Gebäudes. Sie ist ein frühes Beispiel für Recycling: Wasser wird abgeleitet, aufgefangen, genutzt und sogar wiedergewonnen. Ein ähnliches System entsteht für Fäkalien [163].

Organisations-Weisen. Das Hofämter-Buch [165], das erst einige Jahre nach Federicos Tod um 1490 entsteht, spiegelt gewiß noch die Weise, wie Federico den Hof organisierte.

In diesem umfangreichen Werk lautet die erste Regel: »Zunächst ist die fleißige Sorge des Signore notwendig, daß seine Anordungen auch beachtet werden.«[13]. Das bedeutet: Der ›Signore‹ erteilt nicht nur Aufträge, sondern kümmert sich auch um ihren weiteren Ablauf. Zur Anordnung gehört die Kontrolle. Sie ist, wie der Text indirekt einräumt, keineswegs verbreitet. Der Standard für vieles ist wohl das folgenlose Geschwätz – bis heute die Plage jeder Institution. Ohne Kontrolle, so heißt es im Hofämter-Buch weiter, »verliert man Zeit«, weil vieles erst viel später oder gar nicht gemacht wird, »und es ist eine leere Sache ohne diese Sorge nachzudenken, zu argumentieren oder auszuführen«.

Offensichtlich gibt es in dieser Zeit (wie auch heute noch) ein erhebliches Defizit an Organisation und Organisations-Effizienz.

Die Vorstellung von Effizienz ist keine Erfindung Federicos. Sie entwickelte sich allmählich in Teil-Bereichen der bürgerlichen Stadt. Federico übernahm sie – für sein Hauswesen und für seine Regierung.

Sein Erfolg als Kriegs-Herr beruht vor allem auf dieser Effizienz. Sie wird oft gelobt.

Der Problem-Löser. Wir wissen nicht genau, wie Federico im einzelnen mit Problemen und Entscheidungen umging. Das Indizien-Geflecht ist jedoch ziemlich dicht, so daß wir uns mit einiger Wahrscheinlichkeit folgendes Verfahren vorstellen dürfen.

Ausgangs-Punkt ist die Tatsache, daß Federico der Bürokratie mißtraut. Diese hat in Italien antike Wurzeln und breitet sich im 15. Jahrhundert stark aus.

Federico weiß, daß sie wenig problemorientiert ist. Alle Verhaltens-Weisen von Bürokratie, die wir heute beklagen, gibt es auch in dieser Epoche: umständlich, langsam, hinhaltend, entscheidungsschwach, dem Stärkeren eher zugänglich als dem Schwächeren, an Entscheidungen interessiert, die für sie selbst bequem sind – verschieben statt handeln.

Federico aber will nicht so entscheiden, daß damit sofort die nächsten Probleme entstehen. Er weiß, daß dann letztendlich weniger Probleme gelöst, als neue geschaffen werden. Er versteht, daß Problem-Lösungen ein hohes Maß an Gerechtigkeit haben müssen, wenn sie produktiv sein sollen. Mit einer Entscheidung möchte er etwas nach vorn bewegen.

Sein wichtigstes Mittel: Immerzu versucht er, das jeweilige Problem persönlich und genau kennenzulernen. Dazu hört er möglichst viele Personen an [100, 104, 117].

Er läßt sich auch nicht auf deren Rhetoriken ein, die unterschiedlich ausgebildet sind und üblicherweise viel Beschönigungen beinhalten, weil zunächst jeder einzelne nichts als sein eigenes Interesse sieht.

Er redet also mit den Problem-Betroffenen nicht, um mit ihnen geredet zu haben, d. h. um ein altes Prozeß-Recht formal einzulösen, sondern um Problem-Kenntnis zu erhalten.

Aber das genügt ihm nicht: Er sieht sich die Tatsachen vor Ort an. Daher geht er hin und schaut sich um, läßt sich erklären, nimmt wohl auch einen Experten mit. Es kann ihm also niemand so leicht etwas vormachen.

Dann entscheidet er nicht einfach, sondern versucht, mit den Beteiligten Problem-Lösungen auszuhandeln. Dies ist nicht möglich mit den herkömmlichen allgemeinen Sätzen, sondern hat nur Erfolg, wenn es so konkret wie möglich geschieht.

Innerhalb dessen gibt es eine Maxime: Jeder Beteiligte muß seine Interessen in der Lösung wiederfinden. Dabei wird allerdings manche krude Vorstellung allmählich umgewandelt. Es entsteht kein fauler Kompromiß, sondern ein produktiver.

Das ist meist mühsam, aber Federico weiß: Wenn die Leute mit dem Problem wiederkommen, wie es bei schlechten Entscheidungen üblich ist, dauert es noch länger. Er hat Lust, die Sache auf ein produktives Gleis zu setzen.



In sich gekehrt: Der Innen-Hof in der schildkröten-förmigen Burg (1475 von Francesco di Giorgio Martini) des Kanzlers Graf Ottaviano degli Ubaldini in Sassocorvaro [38, 40, 91]

Diese Entscheidungs-Freudigkeit lernte er wahrscheinlich von stadt-bürgerlichen Handels-Leuten, die, wenn sie ein Geschäft wirksam abschließen wollen, fair aushandeln und rasch realisieren.

Auch das Militär mag ihn geprägt haben: Er weiß, was dort Entscheidungs-Schwäche bedeutet.

Federico kennt aus Erfahrung den Punkt, wo entschieden werden muß. Dann entscheidet er auch. Den Spruch gibt er seiner Bürokratie, so daß die Betroffenen nicht mehr mit ihr fingerhakeln müssen.

Offensichtlich wird er in seinem Verfahren unterstützt vom Kanzler, seinem Halbbruder Ottaviano degli Ubaldini [64, 77, 90–92]. Es funktioniert auch, wenn Federico monatelang mit seinem Heer unterwegs ist.

Die Verwaltung. Das Erdgeschoß des Innenhofes ist im wesentlichen der Teil des Hofes, in dem die Verwaltungs-Vorgänge stattfinden. Neben dem Wohn-Appartement des Kanzlers und Halbbruders von Federico an der Westseite [91] haben wahrscheinlich die Kämmerei und anschließend die Kanzlei (›Cancelleria‹) ihre Räume [173].

In den Sälen des Ost-Flügels sind wohl die Büros der Hof-Ämter für vielerlei Dienst-Leistungen untergebracht. Dieser Ost-Flügel hat als einziger ein Zwischen-Geschoß (›Mezzanin‹).

Innere Problem-Lösung. Im großen Apparat des Hofes entstehen ganz natürlich ständig irgendwelche Probleme. Offensichtlich hat Federico auch für sie ein ähnliches unbürokratisches Problemlösungs-Verfahren. Er holt die Beteiligten in der Runde zusammen und erarbeitet mit ihnen Lösungen.

Der unbekannte Autor des Hofämter-Buches beschreibt dies wohl in Kenntnis von Fedricos Verhalten. Aber sein Text zeigt, daß ein solches Verfahren nicht selbstverständlich ist: »Um diese Ordnung [des Hofes, die er im Buch darstellt] aufrechtzuerhalten, ist es notwendig, daß der Signore [hier ist Federicos Nachfolger Guidobaldo gemeint] jeden Tag oder dreimal in der Woche ohne Ausfall dem Haushofmeister, dem Tafelmeister, dem obersten Buchhalter und dem obersten Kämmerer … sowie dem Generalvikar und dem Sekretär Audienz gewähre.«[14]

Dafür nennt er als Vorbild zwei Fürsten, denen er gedient hat: den Herzog von Mailand, Filippo Maria Visconti (1392–1447), und Papst Pius II. (1458–1464).[15]

Unter Guidobaldo ist diese Kontinuität der Kommunikation zwischen den leitenden Personen offensichtlich in Verfall geraten – daher mahnt der Autor des Hofämter-Buches sie an.

Die Fortschritts-Frage. Federicos Organisations-Effizienz ist nicht die eines Autokraten, sondern die eines Problem-Lösers. Dies ist ein Problem, das durch alle Jahrhunderte geht und das im wesentlichen, unabhängig von allen Ideologien, den Kern einer Gesellschaft und ihren Fortschritt bestimmt: die Frage, ob Führungs-Verhalten an komplexer Problem-Lösung interessiert ist.

Federico ist in seinem Territorium weit über seinen Tod hinaus zum Leitbild für das Regieren geworden. Der Einfluß seines Verhaltens hat seinem Land erstaunlich viel Ressourcen-Nutzung und innere Konsolidierung gebracht.

Wenn wir uns in der Geschichte umsehen, wird deutlich, daß eine Figur wie Federico nicht häufig erscheint. Dies legt in der Rückschau das Unbehagen an Fürsten, Führern und Politikern offen, das durch die Jahrhunderte geht und auch heute nichts Neues ist.

Im Kern handelt es sich immer um die Frage: Läßt jemand alle Probleme schwelen, übertüncht er die Diskussionen mit ablenkenden Macht-Fragen oder ist er ein unternehmender Problem-Löser. Wenn er diese produktive Fähigkeit besitzt, entwickeln sich in seinem Umfeld die sachlichen und menschlichen Ressourcen.

Menschlichkeit (›humanitas‹) als Lebens-Praxis

Menschlichkeit als Zugänglichkeit

Immer wieder benutzen Schreiber der Begriff ›umanità‹, insbesondere der Zeit-Genosse Vespasiano da Bisticci, Buch-Händler Federicos [212].

Dieses Wort wurde von der Nachwelt meist mit ›Humanismus‹ oder ›humanistisch‹ übersetzt, aber dies war eine folgenreiche Fehl-Leistung: Sie hielt sich – wie häufig – an die Ebene der Eloge; damit verdeckte sie den tatsächlichen Sach-Verhalt.

Der wirkliche Inhalt des Wortes läßt sich nur aus dem Kontext erschließen. Ich übersetze ihn mit dem Wort »Menschlichkeit« bzw. »menschlich«.

Was ›umanità‹ genau bezeichnet, beschreibt Vespasiano da Bisticci an konkreten Fällen.

Erstes Beispiel: Federico wollte nicht, »daß jemand von seinen Untergebenen sich an seine Verwaltung [›Signoria‹] wandte, denn die Leute konnten zu jeder Stunde des Tages mit dem Herrn selbst sprechen, und er hörte ihnen allen mit der größten Menschlichkeit (›umanità‹) zu; und genauso antwortete er ihnen und hielt niemanden für lästig«[1].

Sozial-psychologisch gesehen bedeutet dies: Menschlichkeit (›umanità‹) ist eine zugewandte, offene Umgangs-Form.

Sie entwickelte sich zunächst im normalen Verhalten in der Familie. Und dann auf Straße und Piazza. In den bürgerlichen Stadt-Demokratien wird sie durch ein hohes Training im Umgang mit Menschen verstärkt.

Der Bericht Bisticcis steht vor dem Hintergrund folgender Tatsache: Zu dieser Zeit ist das Verhalten Federicos für einen Fürsten nicht mehr selbstverständlich. Denn an vielen Fürsten-Höfen regiert seit langem und wachsend ein System der Bürokratie. In ihm werden Entscheidungen nicht mehr personal vermittelt. Die Zugänglichkeit Federicos, vor allem das Gespräch mit ihm, der ›discorso‹, ist ein soziales Verhaltens-Modell, das aus der freien Stadt stammt, in der die Menschen auf einer relativ entwickelten Diskussions-Ebene miteinander umgehen.

Reform-Schule. Dies hatte der junge Federico offensichtlich 1435/1436 in der außerordentlich sozialen Schule des Reform-Pädagogen Vittorino da Feltre (1373/1378–1446) in Mantua gelernt[2] [30, 94/95, 176, 195/196, 225]. Pierantonio Paltroni schreibt, der junge Federico habe dort »vom Unterricht in der Literatur (›lettere‹) und der Menschenkunde (›humanità‹) profitiert«.[3]

Worauf könnte eine solche Erziehung im Kern hinausgelaufen sein? – Vielleicht auf eine Aufforderung wie diese: »Wenn du das Alter des Verstandes hast, schau dich um und mach etwas, so hat mich mein Vater erzogen.« (Gabriele Monti)

Menschliches Regieren

Vespasiano da Bisticci berichtet: Federico »sagte mir eines Tages, daß einer, der regiert, menschlich sein muß – ob in einem Königreich oder in einer Signoria oder in einer Republik oder in einem Volksstaat (›stato populare‹); jeder zum anderen, wie groß oder klein dieser auch ist; das sei das Wichtigste für einen Signore; er tadelte im allgemeinen [!] diejenigen, die sich anders verhalten.

... für die großen Leute müsse die Menschlichkeit selbstverständlich sein, sie habe soviel Kraft, daß sie aus Feinden Freunde mache.«[4]

Diese Sätze zeigen die tiefgreifende gesellschaftliche Schizophrenie, für die dieser Fürst ein Beispiel ist: Einerseits ein Krieger, andererseits ein zugewandter problemlösender Mensch.

Weitere Beispiele. An anderen Stellen des Textes von Vespasiano da Bisticci erscheint das Stichwort »Menschlichkeit? (›umanità‹) in folgenden Zusammenhängen: im Umgang mit den Nonnen des Klausur-Klosters Santa Chiara,[5] im familiären Umgang mit den vielen Be-

schäftigten im Grafen-Haus,[6] im Umgang mit seinen Untertanen,[7] im Umgang mit Händlern auf dem Markt und mit Bauern.[8] Und es heißt: Federico spricht zu Konflikt-Partnern »mit menschlichen Worten«[9].

»Menschlichkeit« (›umanità‹) ist kein altes oder neues philosophisches System, sondern eine Verhaltens-Weise, die Entgegenkommendes in einer bestimmten Weise zu verarbeiten sucht. Sie ist zugleich Theorie und Praxis.

In seinem ›Trattato di Architettura‹ (um 1482) verwendet Federicos Baumeister Francesco di Giorgio Martini das Wort ›umanità‹ neben dem Wort ›benignità‹ (Güte) im Sinne von Menschlichkeit: »Er liebte mich so sanft wie einen Sohn.«[10]

Einen ähnlichen Sinn hat wohl auch eine Aussage des Marchese von Mantua, der 1478 an den befreundeten Federico schreibt: »... ich habe die Zeichnung Ihres Hauses in Urbino zusammen mit dem sehr menschlichen Brief (›humanissima lettera‹) Eurer Exzellenz erhalten ...«[11]

Allerdings erscheint jedesmal, wenn der Begriff auftaucht, die Frage, ob er zur Wirklichkeits-Beschreibung benutzt wird oder als Eloge. Im einzelnen ist dies oft nicht herauszufinden.

Aufgeklärtes Verhalten

Wollen wir den Begriff ›umanità‹ von seiner eigenen Entstehungs-Geschichte her begreifen, dann vergessen wir besser all das, was im 19. Jahrhundert – ohne jede Quellen-Kritik – an seine Stelle gesetzt wurde.

Es ist besser, nicht von »Humanismus«, sondern von einer aufgeklärten menschlichen Verhaltens-Weise zu sprechen. Ausgehend von einer umfangreichen Kenntnis des praktischen Lebens entwickelt Federico eine fortgeschrittene Rationalität.

Federico pflegt eine Verhaltens-Weise, die in den bürgerlichen Stadt-Staaten entstand. Wahrscheinlich geht sein Blick vor allem nach Florenz.

Dieses Verhalten stammt, wie weitere Passagen Vespasiano da Bisticcis und der Kontext zeigen, weniger aus einer moralischen Ebene als aus der Erkenntnis des Schichten-Reichtums der realen Verhältnisse. In ihrer Komplexität wird sie gern als Weisheit bezeichnet.

Angesichts dessen erweisen sich viele Vorstellungen des Humanismus, wie sie seit dem 19. Jahrhundert in kultur- und kunstgeschichtlichen Bahnen entstanden sind, als Konstrukte. Sie haben keine empirischen und kontextuellen Absicherungen.[12]

Platonismus? Federicos Methode deckt sich mit der Denk-Struktur von Leon Battista Alberti: Auf der Basis »guter Gewohnheiten«[13], schreibt Alberti, soll man »unvoreingenommen und frei von jeglicher leidenschaftlicher Trübung des Gemütes? nachdenken. Mit »Vernunft« und »Besonnenheit«.[14] Beide formulieren ihre Erfahrungen, die gewiß verbreitet sind, mit anderen Begriffen, als sie Philosophen-Schulen lehren.

Bei Federico gibt es keinerlei Hinweis auf den vielzitierten und als Erklärungs-Muster eingesetzten Platonismus. Daher dürfen wir diese philosophische Tradition für Urbino als unerheblich ansehen. Auch in Florenz läßt sich zeigen, daß der Platonismus in seiner Wirkung völlig überschätzt ist und nur eine begrenzte Rolle spielt.

Praktische Einsichten. Offensichtlich interessiert sich Federico – wie Vespasiano da Bisticci andeutet und 1587 auch Bernardino Baldi[15] schreibt – für außerordentlich vieles.

Zu seiner Art zu regieren gehört es, dimensionierte Einsichten zu gewinnen: praktische Einsichten. Und aus ihnen praktische Schlüsse zu ziehen. Von kurzatmigen Schlüssen unterscheiden sie sich dadurch, daß in ihnen Komplexität verarbeitet wird.

Diese Lebens-Einstellung setzt, wie es Leon Battista Alberti formuliert hatte, nicht mehr – wie üblich – eher bequem »auf das Glück als [viel mehr] auf die Überlegung [›ragione‹] und mehr auf die Klugheit [›prudenza‹] als auf irgendeinen Zufall«.[16] Federicos Rationalität beruht darauf, daß er Reallität genauer durchschaut und vernünftiger strukturiert.

Dies ist sicher keine Einstellung, die aus der Ideen-Geschichte, also aus einem kleinen

Kreis von Denkern stammt. Sondern sie ist eine Verhaltens-Weise, die sich sozialgeschichtlich aufgrund von Verhältnissen herausgebildet hat – in Teilen der Gesellschaft.

Der Intellektuelle Leon Battista Alberti formuliert sie in seinen Schriften, besonders in seinem Buch über das sozial-kulturelle Geflecht der städtisch-bürgerlichen »Familie« (›Della famiglia‹, 1434).

Wenn wir berücksichtigen, daß es in dieser Zeit noch keinen großen Umlauf von Handschriften bzw. gedruckten Büchern gibt, können wir uns vorstellen, daß vor allem die eigene Erfahrung und weniger das Gelesene das Verhalten prägt.

Die Grenzen des Versuches, mit der Welt rational umzugehen, sind in den Handlungen der Personen rasch ablesbar. Federico ist wohl selbst so realistisch, zu sehen, daß die Ausbreitung einer komplexen Vernunft gewiß nicht für jedermann einleuchtend und eine ›avantgardistische Tat‹ ist.

Was Vespasiano da Bisticci schildert, dürfte sein Versuch gewesen sein, so oft wie möglich vernunftgemäß zu handeln.

Von den Resultaten wissen wir nicht allzu viel.

Wissen

Die Fähigkeit zur Synthese lenkt auch das Interesse, aus der Geschichte Kenntnisse für die eigene Lage zu erhalten. Es kommt darauf an, so Federico, die Bedingungen und den lobenswerten Ruf unserer Väter mit unseren eigenen Bedingungen zu kombinieren.[17] Federico betont, daß es sowohl um die Alten wie um die Modernen geht (›li antiqui et moderni‹)[18]. Sein Weltbild bricht nicht mit alten Erfahrungen, sondern schafft eine Synthese.

Dieses aufgeklärte Verhalten von hoher Komplexität ist das Fundament, das die Kultur und als Folge davon die Kunst trägt.

Inwertsetzung von Wissen. Der eine Generation später entstandene Diskurs des Baldassare Castiglione (um 1507) am Hof zu Urbino zeigt: Es besteht ein spannungsreiches und kritisch reflektiertes Verhältnis zwischen alltäglicher und vernunft-intensivierter Lebens-Erfahrung. Und zwischen altem sowie neuem Verständnis von Wissenschaft.[19] Es ist eine Wertschätzung des Wissens entstanden.

»Denn nichts ist von Natur aus wünschenswerter und auch geeigneter für den Menschen als Wissen.«[20] Eine Anzahl von Menschen diskutieren, »... wie sehr die Wissenschaften, die wahrlich den Menschen von Gott als höchstes Gut gewährt wurden, für unser Leben und unserer Würde nützlich und notwendig sind«[21]. Wissen gehört zum kulturellem Standard der Wohlhabenden.

In Castigliones Diskussion wird eine Verhaltens-Weise kritisiert, die Wissen verachtet. »Außer der Güte aber, meine ich, sind der wahre und hauptsächliche Schmuck des Herzens bei jedem die Wissenschaften, obgleich die Franzosen nur den Adel der Waffen kennen und alles übrige für nichts achten, so daß sie die Wissenschaften nicht allein nicht schätzen, sondern verabscheuen und die gelehrten Menschen für höchst niedrige Personen halten.«[22]

Leitbilder sind »gelehrte und mit gesundem Verstand und Urteil versehene Männer«[23].

Wissen aus eigener Erfahrung. Selbstbewußt wird behauptet, daß Wissen in erster Linie aus eigener Erfahrung gewonnen wird.

Francesco di Giorgio Martini formuliert, was gewiß eine verbreitete Ansicht ist: »Jede Sache sucht von Natur aus den Ort, der ihr zukommt, und dort legt sie sich nieder.«[24] Darin können wir die Tradition einer bürgerlichen Verhaltens-Weise sehen. Das Wissen der Autoren, das in der kirchlichen Tradition eine große Rolle spielte, wird relativiert: Ohne eigene Anschauung und der eigenen Kraft des genauen Erkennens hat es wenig Wert.

Was offensichtlich in diesem Umfeld verbreitet ist, formuliert Leonardo da Vinci (1452–1519) im Vorwort zu seinen Tage-Büchern ähnlich: »Ich weiß wohl, daß, da ich kein Gelehrter bin, manch dünkelhafter Mensch wähnen wird, mich mit Recht tadeln zu dürfen ... Törichte Leute! ... Nun, wissen sie denn nicht, daß meine Behauptungen

nicht so sehr aus den Worten anderer als aus der Erfahrung gezogen werden müssen, welche doch [auch] die Lehrmeisterin derer war, die gut geschrieben haben: So nehme ich sie zur Lehrerin und auf sie werde ich mich in allen Fällen berufen.«[25]

Der selbstbewußte Künstler fügt ein Argument hinzu: »Schaue nun, o Leser, worin wir unseren Alten Glauben schenken können; sie haben definieren wollen, was Seele und Leben sei, unbeweisbare Dinge, während solche Dinge, die man stets durch Erfahrung klar erkennen und beweisen kann, jahrhundertelang in Dunkel gehüllt und falsch gedeutet worden sind.«[26] Kant – lange vor Kant.

Kunst als genaue Erfahrung

Auch der Bereich, in dem sich Kultur in Kunst-Gattungen wie Architektur, Plastik und Malerei ausdrückt, folgt weitgehend dem Anspruch auf Lebens-Praxis und Komplexität.

Als Federico 1468 Luciano Laurana zum alleinverantwortlichen Architekten ernennt, schreibt er: Die »Fähigkeit (›virtù‹) der Architektur ist auf der Kunst der Arithmetik und der Geometrie gegründet«. Er gibt dafür als Begründung an: Arithmetik und Geometrie sind »von den sieben freien Künsten die ersten, weil sie den ersten Grad von Sicherheit besitzen (›primo grado certitudinis‹)«. Denn: es geht um »Kunst von großer Wissenschaft und großem Einfalls-Reichtum (›arte di grado scienza et grandi ingegno‹)«[27].

Dies bedeutet überhaupt nicht, wie es später oft verkürzt dargestellt wurde, daß Kunst Arithmetik und Geometrie sei. Vielmehr geht es der Kunst um Gewißheit – im Sinne von Genauigkeit.

In der Phase, in der einige wenige sich zum ersten Male um einen vertieften Grad an Gewißheit und um zusammenhängende Begründungen bemühen, sind Zahlen und Maße eine Ebene der Realität. Arithmetik und Geometrie gelten als Hilfs-Mittel des erkennenden Verstandes.

Es gibt noch keinen Gedanken daran, daß, wie später im Industrie-Zeitalter oft angenommen wird, einzig Maß und Zahl Anspruch auf Bestand haben.

Nicht zufällig widmet Piero seinen theoretischen Traktat »De prospectiva pingendi« (um 1480) Federicos Nachfolger, seinem Sohn Guidobaldo.[28] Piero della Francesca macht Vermessungen menschlicher Köpfe: sowohl um sich seiner Beobachtung der Natur zu »vergewissern« als auch, um sie weiter und genauer vorantreiben zu können.

Die zitierten Sätze Federicos aus seinem Brief, mit dem er Luciano Laurana zum verantwortlichen Architekten bestellt (1468), formulieren eine Kunst-Theorie – in aller Kürze, aber auch in aller Deutlichkeit. Kunst ist zugleich und in Wechsel-Wirkung Aufklärung (»Wissenschaft«) und Experiment (»Einfalls-Reichtum«).

Wie sein zeitgenössischer Biograph Bisticci schreibt, besitzt Federico große Kenntnisse in der Architektur. Sein Hauptinteresse liegt in der Militär-Architektur. Darüber hinaus versteht Federico, wie Architekten denken und arbeiten. Daher ist er in der Lage, besonders qualifiziert Aufträge zu vergeben.[29]

Nach den Kenntnissen der Architektur nennt der Biograf zuerst die Musik, dann die Skulptur. Erst am Ende erscheint die Malerei.[30] Daraus dürfen wir schließen, daß ihre Bedeutung von der Kunst-Geschichte stark überschätzt wurde – aus fachspezifischem Interesse, das sich historisch unter anderen Verhältnissen herausbildete.

Intelligenz

Insbesondere in Zusammenhang mit ihren Studier-Zimmern entstehen über Federico und andere Herrscher des 15. Jahrhunderts Mythen.

Am Beispiel der Medici in Florenz hat John R. Hale[31] gezeigt: Solche Mythen werden, entfernt von der Realität, als Propaganda erfunden. Von bezahlten Schreibern, die einseitig auswählen und überschwenglich loben. Nach solchen Quellen wird im 19. Jahrhundert ohne kritische Befragung ein Bild der Renaissance gestaltet: Es ist ähnlich unwirk-

lich wie die Wolken-Bilder, in denen absolutistische Fürsten in den Himmel auffahren und vergöttert werden (›Apotheose‹).

Federico da Montefeltro läßt sich durch viele Fakten relativieren: Er verbrachte den allergrößten Teil seines Lebens mit Militär und Diplomatie, dann mit der Regierung seines Landes – und zuallerletzt mit gelehrten Studien.

Zwar erhält er 1435 in Mantua als 13jähriger eine der besten Erziehungen der damaligen Zeit: in der ›Casa Gioiosa‹ beim Reform-Pädagogen Vittorino da Feltre [30, 94/95, 117, 123], der eine Zeit lang Professor für Rhetorik in Padua war. Dort lernt er in der Lehr-Sprache Latein Unterrichts-Fächer, die für die Universität vorbereiten – in einer Art Gymnasial-Ausbildung.

Diese ›freien Künste‹ (in Unterscheidung zu den mechanischen und dienenden Handwerken) sind im literarischen Bereich die Grammatik, Rhetorik und Dialektik (›trivium‹), im wissenschaftlichen Bereich Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie (›quadrivium‹). Das ist eine herkömmliche Ausbildung. Sie stammt aus der Antike und wird das Mittelalter hindurch prakti-



Keiner kommt einst an ihnen vorbei: an den Symbol-Bildern zur Erziehung. Portal am oberen Flur, dem Zugang zum zentralen Saal der Engel [236].

ziert. Wahrscheinlich gibt es lediglich Qualitäts-Unterschiede.

Später läßt Federico sie in seiner Residenz darstellen: Wer durch den oberen Umgang zum Aufenthalts-Saal (›sala degli angeli‹) geht, stößt auf die Intarsia-Tür, in der dieses überhaupt nicht außergewöhnliche, sondern völlig gängige Bildungs-Programm bildhaft erscheint [121].

Vittorino da Feltre ist ein Außenseiter seiner Zunft. Seine Schule will dem sklerotisierten Betrieb der Universitäten ausweichen. Sie reformiert die Ausbildung dadurch, daß sie für ein patriarchalisches System der Autorität eine vernünftige Argumentations-Ebene herstellt.

Lebenspraktisch zielt sie auf eine Dialektik des Diskurses: Er soll zwischen den Angehörigen der bestehenden Hierarchie ermöglicht werden. Dadurch erhalten alle eine gewisse rationale Kontrolle und Mitsprache.

Weiterhin lehrt die Schule des Vittorino da Feltre handfeste Fähigkeiten wie Fechten, Jagen, Laufen und Tanzen.

Vittorino hält Distanz zu den Zöglingen, die vom Hofe stammen – das beweist seine stadt-kulturelle Orientierung.

Stadt-kulturell ist auch, daß er neben den Sprachen die Technik fördert.

Ihm steht nicht die Tradition des überlieferten antiken Bildungs-Modells vor Augen, sondern er entwickelt ein eigenes Konzept.

Diese Ausbildung muß Federico jedoch nach zwei Jahren (1436) abbrechen, um nach Haus zurückzukehren. Vielleicht hält der harte lebensgeschichtliche Bruch den Wunsch wach, mehr zu erfahren. Es gibt Hinweise darauf, daß ihn diese Schule geprägt hat.

Federico wird kein Gelehrter. Sonst gäbe es wohl auch mehr von seiner Hand als Briefe. Der Stil seiner Briefe zeigt, daß er kein Literat ist.

Schon als 16jähriger ist er ein Militär-Führer. Das bedeutet, daß er seine Jugend weitgehend mit Reiten und vielen militärischen Tätigkeiten zubringt. So ist es gewiß kein Zufall, daß die Biographie (bis 1474) seines Sekretärs Paltroni, mit Wissen und Kontrolle Federicos geschrieben, fast ausschließlich von seinem Leben als Militär-Führer und Diplomat handelt [30].

Aber Bisticci berichtet, daß er sich häufig vorlesen läßt, oft unterbricht und nachfragt, was der Text bedeute.[32]

Offensichtlich besitzt Federico eine außerordentliche Intelligenz. Sie befähigt ihn, viele Anregungen seiner Zeit offen aufzunehmen. Gewiß macht er in Gesprächen mit Intellektuellen, die wohl nicht häufig stattfinden, eine gute Figur: mit seiner raschen Auffassungs-Gabe und Intelligenz.

Weiterhin dürfen wir annehmen, daß er mit fortschreitendem Lebens-Alter mehr und mehr Interesse an intellektueller Gedanken-Arbeit entwickelt.

Viel Zeit zum Lesen [121] wird er sich nicht genommen haben. Unterwegs wohl überhaupt keine. Am ehesten vielleicht nachts. Es heißt, daß er nicht viel schlief. Vielleicht hatte er Schlaf-Störungen und las dann.

Zu glauben, das Zeitalter habe ihn stimuliert, weil es im Sinne von 19. Jahrhundert-Interpretationen ›humanistisch‹ gewesen sei, gehört ins Reich der Fabel. Italien ist keine Gelehrten-Republik.

Humanisten

Die Personen, die im Zusammenhang mit dem höfischen Leben erscheinen und Humanisten genannt werden, sind seit dem 19. Jahrhundert durchweg überschätzt. Tatsächlich haben sie die Funktion von Lehrern, die oft auch ein wenig schreiben. Sie sind unterschiedlich qualifiziert – wir müssen sie im Rahmen ihrer Verhältnisse sehen.

Gewiß gibt es auf einer gewissen Höhe einen kollektiven Rationalismus, vor allem in der städtischen Kultur. Dieser Rationalismus strukturiert vor allem die bürgerlichen Tätigkeiten der Handwerks-Produktionen und des Handels[33] sowie das Militär.

Eine professionelle intellektuelle Tätigkeit üben nur wenige Menschen aus. Sie sind marginale Figuren der Gesellschaft. Die spätere verallgemeinernde Verklärung übersieht völlig die Lage dieser Minorität: ihre Schwie-

rigkeiten und auch ihr weitgehendes Scheitern.

Die intellektuelle Funktions-Elite. Wie sieht sie im Kontext aus? Gewiß erfordern die Stadt-Kultur und das Militär eine Verbreiterung und wohl auch eine gewisse Höherqualifizierung von Ausgebildeten.

Aber diese Funktions-Elite wird schlecht bezahlt. Noch um 1507 gibt bei Baldassare Castiglione ein Gesprächs-Partner den Rat: Willst du unerkannt durch gefährliche Gegenden kommen, »zieh dich als Doktor an oder sonst mit einem Intellektuellen-Gewand«[34]. Das spiegelt die sprichwörtliche Armut dieser Leute.

Der Mythos, den sie unter dem Stichwort ›Humanisten‹ erhalten, stammt aus dem 19. Jahrhundert. Er wurde im Rahmen der üblichen Denkmal-Setzung hochgezogen. Tatsächlich bedeutet der Begriff nicht mehr, als daß sich ein Lehrer mit den Lehr-Stoffen, die den Menschen betreffen, beschäftigt. Dies geschieht meist auf einem wenig entwickelten Niveau.

Federico nimmt außer den zwei zeitgenössischen geistlichen Herren Papst Pius II. (1458–1464) und Kardinal Bessarion (1403–1472) sowie dem Pädagogen Vittorino da Feltre (1373/1378–1446) niemanden aus seiner Zeit in seine Bilder-Sammlung im Studier-Zimmer [215 f.] auf.[35]

Und wir dürfen auch seine Versammlung der illustren Personen im Studier-Zimmer [215 ff.], die seit jeher bekannt sind, für eine Stereotype halten, die quer durch die ganze Geschichte verläuft.

Federicos kulturelle Tätigkeit

Sie richtet sich in erster Linie darauf, sich eine politisch-diplomatische Residenz einzurichten – aus drei Gründen.

Im Rahmen der Herausbildung der Höfe ist dies nach innen und vor allem nach außen innerhalb der bestehenden Konkurrenzen[36] eine Notwendigkeit, die zur gleichen Zeit im Prinzip auch jeder andere Fürst hat.

Innerhalb dessen versucht er seine militärischen und diplomatischen Erfolge sichtbar zu machen: in einer Prestige-Architektur – durchsetzt von den Sprach-Zeichen des Triumphes (zur politischen Ikonographie siehe [72 ff.]).

Dann erst folgen die weiteren Schichten

Ihre Struktur bildet die kulturelle Orientierung auf eine entwickelte organisatorische und darüber hinaus komplexe Rationalität städtischer Prägung.

Federico ist ein Mann, der aus der Tatsache, daß die Intellektualität der Intellektuellen nicht sein Metier ist, weder Spott und noch Verachtung ableitet. Vielmehr hält er sich offen und läßt sich, so weit es seine Tätigkeit gestattet, auf sie ein.



Ein Weiler: Case coloniche di S. Pietro (Comune di Urbino). Solche Kleinst-Dörfer entstanden aus einem Familien-Verband, in dem die Angehörigen-Familien sich im Laufe der Zeit Häuser anbauen.



links:
Ein Weiler: Case coloniche di Val Pellico bei Borgo Pace.

unten links:
Casa Colonica la Casinella bei Urbino.

unten:
Die Bauern pflügten mit kräftigen Ochsen (Chiana-Rasse).





Städtisches Leben – eine Stadt-Theorie von Francesco di Giorgio Martini – städtische Elemente

Leben im Festungs-Ring

Der in Urbino arbeitende Architekt und Architektur-Theoretiker Francesco di Giorgio Martini [130, 158] formuliert kurz nach 1472 eine lange gesellschaftliche Erfahrung auf einer symbolischen (künstlerischen) Ebene: Ein Mensch steht in einem Gerüst – in einer rechteckigen Befestigung mit vier Eck-Türmen.

Heute, wo die Militär-Anlagen versteckt in den Wäldern stehen, können Menschen kaum mehr nachvollziehen, daß die Bewohner der Städte (in ganz Europa) jahrhundertelang in ihrer Stadt als einer Burg-Anlage wohnten. Die Bürger sind Burg-Bewohner. Sie haben Militär ständig als Alltag vor Augen.

In der ummauerten Stadt-Anlage leben sie bis weit ins 19. Jahrhundert hinein in einem fast völlig von der Künstlichkeit des Steins geprägten Bereich.

Diese Nähe produziert die dichtesten Sozial-Gefüge, die es in der Geschichte gab. Niemals sonst wohnen Familien so nah beisammen: Tür an Tür und auf kleinstem öffentlichen Straßen-Raum. Der Lebens-Raum der Familie breitet sich auch vor dem Haus aus, auf der Gasse: zugänglich für jeden, im Schatten, angelegt auf Enge und auf die Menschen im nächsten Umkreis – völlig im Gegensatz zum Leben der Bauern.

Die geringe Größe der meisten Grund-Stücke, besonders gut in den Gassen sichtbar, geht zunächst aus den Lebens-Verhältnissen der meisten Familien hervor: Sie besitzen kein Acker-Land und für ein kleines Haus benötigen sie nicht mehr Grund – können sich auch nicht mehr leisten.

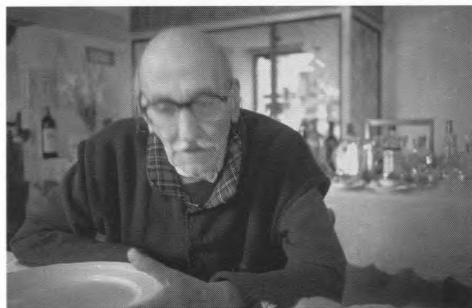
Hinzu kommt der Mangel an Boden im Zwangs-Gürtel der Stadt als Festung: Er fordert das Zusammen-Rücken aller Bewohner.

So entsteht die höchst denkbare Ausnutzung der Bau-Fläche. Der Straßen- und Gassen-Raum ist die Zweck-Form, die das Bauen beherrscht. Ihr ordnet sich alles andere unter.

Alltags-Leben und Häuser

Da die Wohnungen meist klein sind, gehen die Leute oft nach draußen. Auch der Arbeits-Raum der Hand-Werker, die die mittelalterliche Stadt wirtschaftlich und kulturell prägen, verlängert sich häufig auf die Straße. Hand-Werker und Händler geben ihren Häusern große Öffnungen, um sich mehr Teilnahme am Leben vor dem Haus zu schaffen und um Kunden anzulocken.

Am Nachmittag hocken die Frauen, oft in großen Gruppen, auf den Schwellen der Türen und auf Stühlen vor dem Haus, fertigen Hand-Arbeiten an und unterhalten sich dabei.



Ein alter Mann in der Vecchia Urbino.



Töpfer – Produzent von Alltags-Waren.

Abends sitzt die Familie mit Nachbarn beisammen und tauscht Geschichten aus: um Neuigkeiten zu erfahren und um die Phantasie über das Tages-Geschehen hinaus in Bewegung zu bringen.

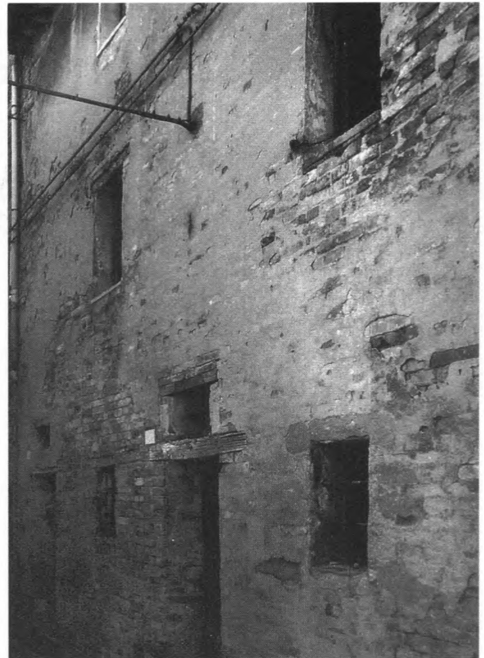
Die Stadt-Bevölkerung organisiert sich in übersichtlichen Räumen, im wesentlichen in Straßen mit einigen dazugehörenden Gassen: In Nachbarschaften (›vicinia‹). Sie lagern rund um die Kirchen, in denen der Pfarrer auch als eine Art Einwohner-Meldeamt fungiert.

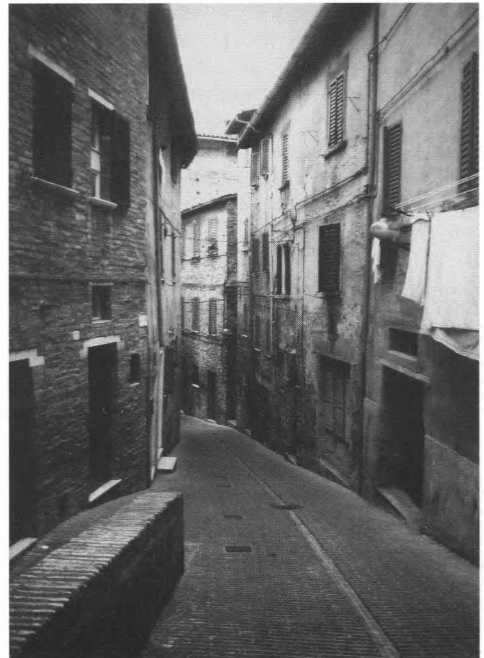
Nachbarschaften. Es gibt in Urbino elf ›Contraden‹, d. h. gegliederte Nachbarschaften: Santa Lucia (Via Bramante), Santa Margherita (Via Santa Margherita), San Andrea (Via San Andrea), Santa Chiara del Cortile (Via Santa Chiara), San Girolamo di Spineto (Via San Girolamo), Cafante (Via Piave), Borgo del Monte e di San Sergio (Via Raffaello), die Contrada Valbona (Via Mazzini), die Contrada di Lavagine (Via C. Battisti), das Borgo San Bartolomeo (Via San Bartolomeo) und die Contrada dei Mercari (Markt, Via Veterani).

In dieser dichten, konsistenten Stadt sehen die Leute bauliche Eingriffe besonders deutlich. Daher wird es Jahrhunderte später – vor allem im 19. und 20. Jahrhundert – leichter, Abwehr gegen Stadt-Zerstörungen zu mobilisieren, so daß die Altstadt von Urbino die beiden letzten Jahrhunderte relativ gut überstand.

Haus-Bau. Schon früh, wohl im 13. Jahrhundert, wird eine Bau-Ordnung entwickelt. Sie schreibt allen das gleiche Bau-Material vor. Es gibt nicht viel Auswahl, denn Bau-Stoffe sind jahrhundetelang teuer.

Die Wohlhabenden leisten sich die hohen Kosten für das Brennen von Ziegeln, das einen enormen Energie-Aufwand erfordert. Die anderen verwenden Steine aus den Bach-Läufen.





oben:
Die ältesten erhaltenen mittelalterlichen Häuser in der Via Vasari haben eine Tür und ein Oberlicht für die Luft sowie wenige und sehr kleine Fenster.

unten:
Jede Straße am Hang ist auch eine Rampe. Und der Hang biegt sacht die Häuser-Fassaden.





Daß der Wohlstand jahrhundertelang breite Schichten erfaßt, kann der aufmerksame Beobachter am Bild der Straßen ablesen.

Weil der Tag und die Arbeit von allen Familien einigermaßen ähnlich abläuft, haben alle Häuser eine ähnliche Nutzung. Das läßt ihre Bau-Gestalt nachbarschaftlich aussehen. Auch in einer unteren demokratischen Ebene wird darauf geachtet: Bei jeder Bau-Maßnahme müssen, so hat es das Stadt-Statut kodifiziert, die Nachbarn einwilligen.

Die Häuser aus flachen Ziegel-Steinen besitzen keinerlei gestaltete Ausprägung. Ihr Äußeres dient einzig dem Nutzen.

Aber ihre kubische Form, mit ziemlich flachen Dächern, die auf eine hohe Ausnutzung des Inneren zurückgeht und wegen des Fehlens von Schnee-Massen möglich ist, hat einen Reiz: Er gibt den Bauten den Charakter des Geprägten.

Die Wände leben davon, daß sie die Spuren der Zeit, der Jahres-Zeit und des Wetters sichtbar machen.

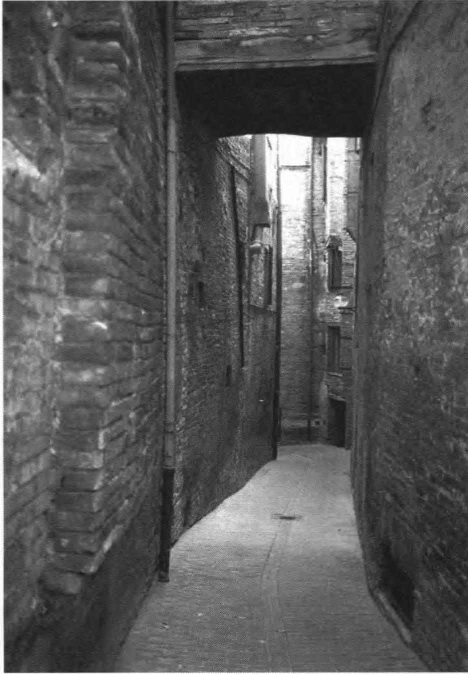
Die Dächer sind mit der einfachsten Form von Ziegeln gedeckt, mit halbrunden Hohl-Pfannen, im Wechsel konvex und konkav. Wenn ein Ziegel kaputt geht, schiebt ein Kundiger die anderen zusammen und übereinander, so daß die Bewohner das Material sehr lange Zeit nutzen können.

Am Dach zeigen sich die Spuren des Alters besonders deutlich. Über die tiefer gelegenen Stellen breiten sich Moose aus. Ein Spektrum an Farbigkeit entsteht: Vom tiefen Grün über Rot zum Ocker.

Die Häuser einfacher Leute sind heute nicht mehr an vielen Stellen der Stadt sichtbar. Weil die Industrie-Gesellschaft zu breitem Wohlstand führte, wurden solche Bauten entweder abgerissen (in Urbino auf subtile Wei-

oben:
Einst sind die Gassen die Wohn-Zimmer. Sie werden als Nachbarschaft erlebt.

unten:
In der alten Stadt werden die Gassen auch zu Spielen genutzt.



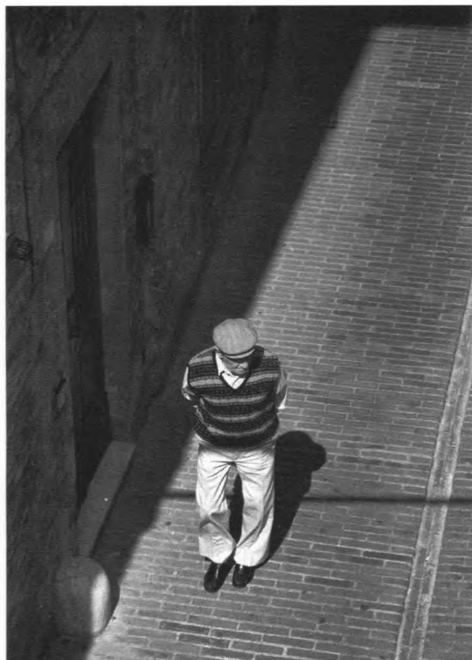








oben links:
Die Gasse: eng, überraschend, überbaut.
unten links:
Kaum anders sieht eine Straße im späten Mittelalter aus – von vielen Menschen belebt. Ein Foto (um 1900) aus Urbania.
oben rechts:
Die blockhaften Häuser stehen dicht übereinander. Was Gasse ist, drückt sich auch in den überstehenden Dächern aus.
Mitte:
Unter dem Grafen-Haus: Die alte Stadt.
unten rechts:
Die Straßen-Achse führt über die beiden Hügel der Stadt. Links: das Haus der Familie Raffael (Via Raffaello)









oben links:
Die meisten Gassen sind mit Ziegeln gepflastert.
oben rechts:
Durch die Hang-Lage entsteht Szenerie: krumme Wege, Ziegel-Pflasterung und Treppen.
Mitte:
Ein mittelalterlicher Laden an der Via Raffaello.
unten rechts:
Die Menschen leben in der Stadt so dicht miteinander, daß viele Wege nicht nur schmale Gassen sind, sondern auch noch überbaut wurden.

se) oder tiefgreifend umgebaut. Dann blieb meist nicht einmal mehr die Fassade.

Einige Beispiele sind an der Südseite der Via dei Vasari[1] erhalten. Die einfachen Fassaden dienen nur dem Zweck der Wetter-Sicherung ihrer Bewohner. Die Öffnungen sind so klein wie möglich. Damit schützen sich die Familien vor der Winter-Kälte und der Sommer-Hitze. Da für sie das Lesen kein Thema ist, benötigen sie nur wenig Licht in den Räumen. Die Lampe mit billigem Öl genügt.

Im Erdgeschoß betreiben die Familien ein Gewerbe. Bleibt noch etwas Platz, halten sie sich nützliches Klein-Vieh. Abzustellen gibt es nicht viel.

Die Türen sind widerstandsfähig und die Fenster vergittert. Denn es gibt mancherlei Erfahrung mit der Unsicherheit des Lebens. Und ein ruhiger Schlaf ist eine Wohltat für arme Leute.

Vor den Fenstern hängt die Wäsche zum Trocknen.

Es gibt keine Toilette. Die Bewohner benutzen einen Toiletten-Eimer. Er wird täglich an eine bestimmte Stelle gebracht und dort geleert – meist auf ein Feld vor der Stadt-Mauer, wo der Inhalt als Dünger verwendet wird.

Viele arme Leute wohnen in Miet-Wohnungen. Dort haben sie oft nur einen einzigen Raum. Kaum jemand besitzt mehr als zwei. Die Gasse dient als Wohn-Zimmer.

Die Stadt-Theorie des Francesco di Giorgio Martini

Francesco di Giorgio Martini beurteilte seine Zeit-Genossen und den Zeit-Geist eher skeptisch. Aus seinen Hinweisen können wir schließen: Die Alltags-Welt ist nicht kunstfreundlich. »Sorge, Eifer und Leidenschaft [trieb] die Menschen zu Begier und Geiz, während sie von der Tugend [zur Kunst] verlassen wurden. Wenn aber gleichwohl irgendeine Wissenschaft in Übung blieb, dann allein im Dienste des Reichwerdens und Geldraffens.«[2]

Francesco di Giorgio Martini (Siena, 1439–1502), einer der wichtigsten Architektur-Theoretiker stammt aus dem toskanischen Siena. Er erhielt eine Ausbildung als Maler und Bildhauer. 1469/1470 wird er als Wasser-Ingenieur erwähnt.

Federico, in seinem besten Jahrzehnt, holt ihn 1472 an den Hof in Urbino. Dort arbeitet er – auch über den Tod Federicos hinaus – insgesamt rund 15 Jahre als Festungs-Baumeister, Architekt und auch als Diplomat. 1489 kehrt er nach Siena zurück und macht von dort aus als Experte für Gutachten viele Reisen.

Das Theorie-Buch. Sozialgeschichtlich gesehen nutzt er die alltäglichen Erfahrungen in der Stadt als Fundament für die Intensivierung seiner Reflexion. Diese faßt er in seinem ›Traktat über die Architektur‹ (›Trattato di architettura‹) zusammen. Dieses umfangreiche Buch schreibt er wohl in seiner Arbeits-Stadt Urbino.

Seine Schrift existiert als Manuskript in zwei Fassungen. Die erste entsteht um 1465/1475, die zweite um 1489/1492. Interessierte Zeit-Genossen sehen sie die Abschriften in Bibliotheken ein.[3] Erst im 19. Jahrhundert wird das wichtige Werk auszugsweise gedruckt, erst seit 1967 steht es in einer vollständigen und historisch-kritischen Ausgabe zur Verfügung.

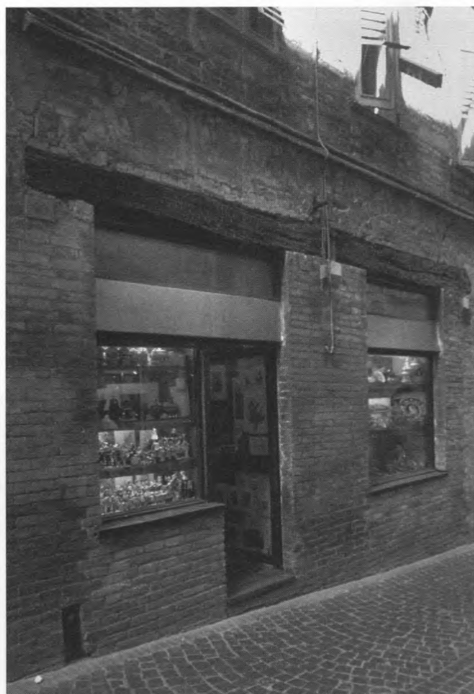
rechte Seite:

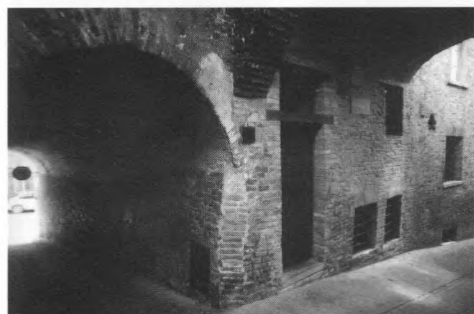
oben links:
Im historischen Juden-Viertel: Via delle Stallace.
oben rechts:
Die Gasse: fast kann man sich von Fenster zu Fenster die Hand reichen.
Mitte links:
Laden.
Mitte rechts:
Jahrhundertelang verkaufen die Handwerker und Händler zur Straße (hier: Via Veneto). Der Laden hat einen Eingang und eine Bank, hinter der ein Verkäufer steht. Oben gibt es einen einfachen Sturz aus einem dicken Balken.
unten links:
Die Enge schafft Szenerie in der Stadt.
unten rechts:
Via Veneto und Loggia (1705/1741) des unteren Platzes.















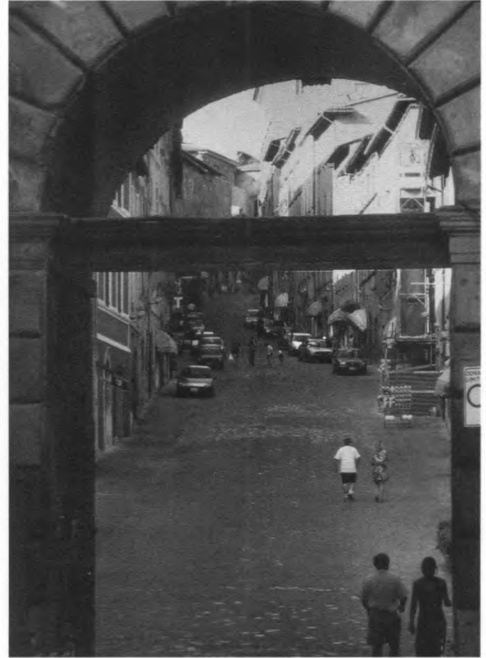




oben links:
mittelalterliches Haus mit mehreren Läden, gegenüber vom Rathaus (Via Veneto)
oben rechts:
In der Stadt-Mitte wachsen die Häuser mit drei Geschossen in die Höhe – Turm-Haus (casa torre) genannt.

links und unten:
die beiden Bilder von Paolo Uccello („Schändung der Hostie"; 1467/1468; Museum Palazzo Ducale) zeigen alltägliche Wohnräume.





oben links:
Die Topographie der beiden Hügel schafft eine Fülle von Szenerien: Häuser passen sich dem Hang an. Schmale Wege schlängeln sich, steigen auf und ab, treffen sich. Daran steigen oft hohe Wände auf – mit vielen Kellern, für die mächtigen Häuser, die oben am Hang ihre Hauptfassade haben.

oben rechts:
Der Straßen-Markt der Valbona führt zum Platz auf dem Sattel zwischen den Hügeln.

rechts:
vornehme Häuser (Intarsien-Bild auf einer Truhe im Saal der Engel).





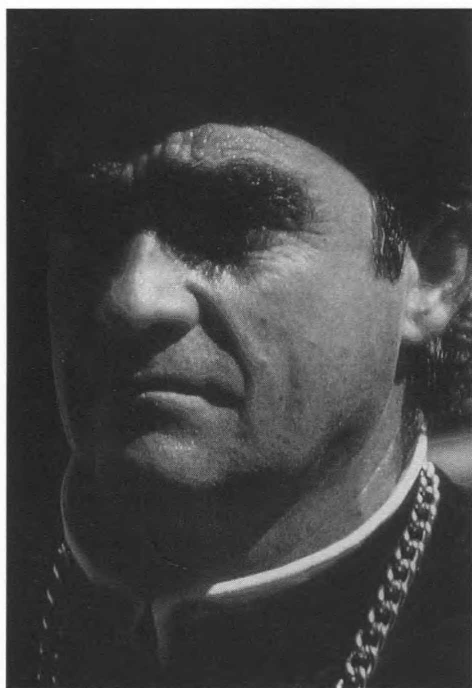


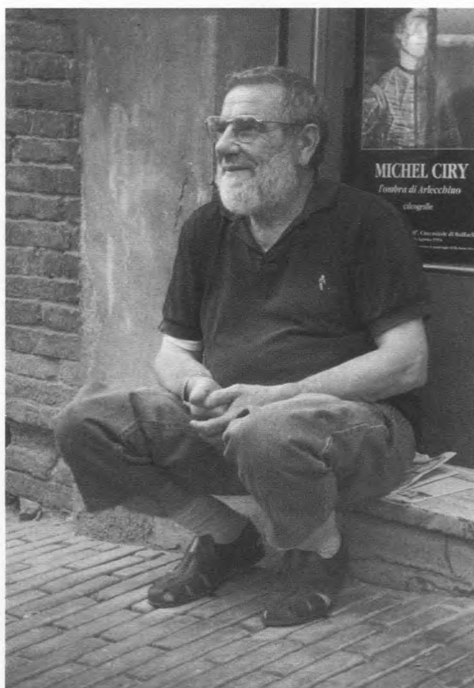
oben links:
Paolo Uccello (?): Battista Sforza (1446–1472), zweite Ehefrau Federicos (New York)

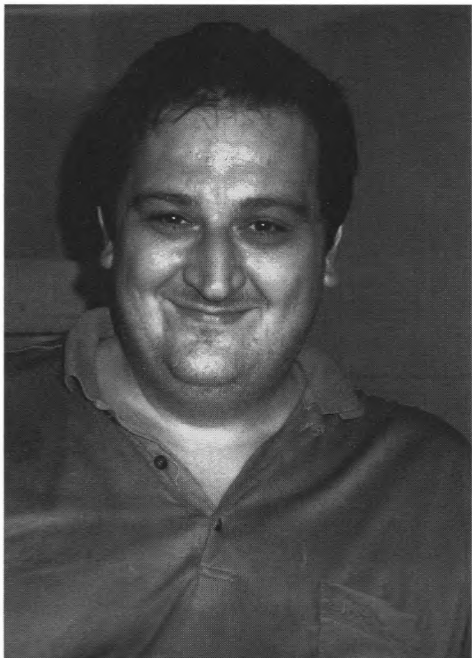
oben rechts:
Raffael: Die sogenannte Stumme [Unbekannte], um 1505/1507 (Museo Nazionale im Palazzo Ducale)

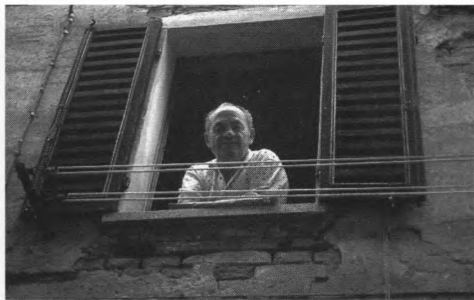
links:
Piero della Francesca: Junger Mann und Mönch. Ausschnitt aus dem Bild Madonna mit dem Kind und Heiligen in San Bernardo [91, 93]; (Galeria Brera in Mailand).






MICHEL CIRY
l'ombra di Arlecchino





oben:
Egidio Fenili in der Via delle Stallace.

links:
Koch in der Vecchia Urbino.



links:
Eine Frau in Urbino.

Bilder der Stadt. Francesco di Giorgio Martini fertigt wohl nach 1472 die Zeichnungen für die Intarsia-Bilder in einer Anzahl von Türen des Herzogs-Palastes an [105, 133, 273, 281].

Der Architekt, der auch Maler ist, besitzt große Erfahrung mit der gewachsenen Struktur der mittelitalienischen, vor allem mit der toskanischen Stadt.

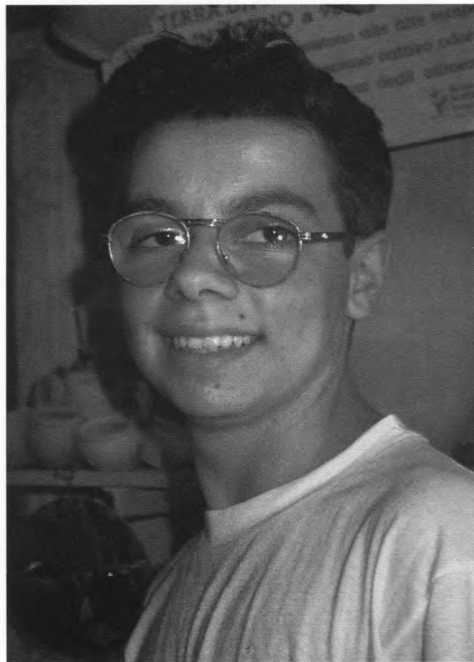
Wie selbstverständlich Francesco alte Gefüge respektiert,[4] können wir daran sehen, wie er die Stadt in Intarsia-Bildern an den Türen des Grafen-Hauses darstellt: Wir sehen Straßen mit vorhandenen, vielfältig geprägten Häusern. Denn neue Straßen wären innerhalb der gewachsenen sozialen Geflechte nicht durchsetzbar.[5]

Straße und Perspektive. Straßen, die zu ihrer Zeit als eindrucksvoll gelten, sind ›breite



rechts: **Gabriele Monti.**
links unten: **Ein Mann in Urbino**
rechts unten: **Student Roberto Monti.**





Straßen‹.[6] Francesco di Giorgio Martini könnte an die Valbona in Urbino (Via Mazzini) [45] gedacht haben – einen mittelalterlichen Straßen-Markt. Ähnlich sieht einst die alte Straße des ›Pian di mercato‹ aus – die Fläche des Marktes vor der Loggia von San Francesco. Jeder schätzt an solchen Straßen, daß sie wie ein Platz benutzt werden können und wirken.

In Mittelitalien entwickelt sich eine Denk-Weise und als Folge ein Gestaltungs-System, das in der Lage ist, Merkmale wie Breite, Länge, Weiträumigkeit und Folge in einer gesteigerten Intensität auszuprägen. Sie wird Perspektive genannt.

Sozialgeschichtlich gelesen, ist sie eine Weise, eine vorhandene Erfahrung zu interpretieren: indem sie einen Charakter in intensiverer Weise zur Geltung bringt – dadurch schärft sie das Bewußtsein.

Wo sie neu gestaltet wird, intensiviert sie eine Vorstellung, die stets auf Erfahrungen beruht.

Stadt und Land. In einigen dieser Intarsia-Bildern führen die abgebildeten Straßen auf ein Stadt-Tor zu und machen dahinter die Umgebung sichtbar. Dies zeigt symbolisch, daß die Darstellungen in der Phase entstehen, in der die Stadt sich zum Umland hin öffnet.

Dieser Prozeß begann im 14. Jahrhundert. Stadt und Land sind in Mittelitalien eng miteinander verklammert: die Land-Besitzer wohnen in der Stadt. Das Umland gehört zur Stadt, es ist dicht besiedelt. Die agrarische Kultur entwickelt sich im Umkreis der Städte gartenartig. Eine Fülle von Bildern des 15. Jahrhunderts macht diese weit entwickelten Stadt-Land-Bezüge sichtbar.

Ein neuer Vitruv. Francesco di Giorgio Martini unternimmt in seinem Buch den Versuch, die antik-römische Architektur-Lehre von Vitruv (›De architectura‹, um 27 v. Chr.), die er selbst auszugsweise übersetzte, in neuer Weise zu schreiben.

Neben der Architektur des Krieges und der Stadt-Planung umfaßt das Werk das gesamte Spektrum des Bauens: vom Bauern- und Handwerker-Haus bis zum Palast und zur Kirche, weiterhin Hafen-Anlagen, Transport-Maschinen, Pumpen und Mühlen, also die wichtige technische Architektur seiner Zeit.

Der Architekt, so schreibt Francesco di Giorgio Martini, muß in vielen Wissenschaften bewandert sein, also so etwas wie eine universale Bildung haben: Zeichnen, Geometrie, Arithmetik, Geschichte, Philosophie, Musik, Physik, Rechts-Kunde, Astrologie.

Was Francesco an Maximen zusammenträgt, wird Jahrhunderte später von zahlreichen Kunst-Historikern als ›Ideal-Stadt‹ angesehen. Tatsächlich besitzt Francescos Konzept keinen utopischen Charakter. Seine Beschreibung ist rational. Der Autor reflektiert das Vorhandene: überkommene Erfahrungen der Stadt, die im Mittelalter stark wuchs, ihren Struktur-Stereotyp und ihre innere Logik.

Ordnen und klären. Wenn er einen Vorschlag macht, ordnet er das Vorhandene ein wenig mehr, als es bis dahin geschah.

Wir müssen auch daran denken, daß in vielen Städten, vor allem im Flachland, die antike Struktur der Stadt eine Kontinuität besitzt.

Der Planer Francesco schafft also keine neue Struktur, wie es oft von späteren Bau-Historikern mißverstanden wurde, sondern klärt und verdeutlicht die uralte Struktur: im Sinne einer Verbesserung der Gebrauchs-Werte sowie ihrer sichtbaren Erfahrbarkeit.

Die Piazza

Ein wichtiges Kriterium für Francesco di Giorgio Martini ist die ›Bequemlichkeit‹ (›comodità‹). Der Begriff drückt die Gebrauchs-Fähigkeit einer Sache aus. Stellen wir uns konkret vor, daß der Haupt-Platz (›piazza principale‹) ohne große Anstrengungen für möglichst viele Menschen erreichbar sein soll.

Plätze. Deutlich wurde schon an der Einteilung der Stadt in Bereiche, in ›Contraden‹, daß die Menschen Nähe wünschen. Wenn der Platz nicht rasch erreichbar ist, schlägt der Planer vor, weitere kleinere Plätze (›piazzette‹) anzulegen.

Auch darin folgt er einer langen Erfahrung und erfindet nichts Neues. Im Mittelalter



Michelangelo Dolci: Die Folge der Plätze (um 1780; aquarellierte Zeichnung). Die Gebäude haben einen Gleich-Klang – die Räume fügen sich hintereinander. Die Treppe fügt sich ein. Nach dem Erdbeben werden 1789/1820 der Dom [17, 153] und 1859 die Treppe herrschend und dröhnend neu gestaltet.

schufen sich nachbarschaftlich organisierte Pfarr-Gemeinschaften vor ihren Versammlungs-Häusern, den Kirchen, kleine Plätze – an der Stelle der teuren, oft nicht finanzierbaren Vorhalle. Die Volks-Bewegung ergänzte das Netz der Plätze. Einzelne Vermögende schlossen sich an – sie stifteten Plätze für das öffentliche Leben, eine Tat, die Anerkennung fand und damit auch ihrem Ruhm diente. Daraus entstanden die Ketten von kleinen Plätzen, die die mittelitalienischen Städte bis heute durchsetzen: eine seit jeher genossene Szenerie von großer Vielfalt.

Die Platz-Kette. Daß in der numerischen Reihen-Folge, in der Francesco di Giorgio Martini die Elemente der Stadt liest und interpretiert, die ›Piazza Principale‹ als erste genannt wird, geht auf die Erfahrung der Antike zurück.

Im Gegensatz zum Mittelalter war die antike Stadt von der Militär-Ordnung geprägt: eine Kolonie-Stadt. In ihr war das Forum der einzige und damit hochprivilegierte Platz des gesamten Ortes. Aufgrund seiner staatlichen Funktionen wurde er besonders kontrolliert und ritualisiert.

Die demokratisch strukturierten Städte des Mittelalters veränderten diese Struktur tiefgreifend: Der Hauptplatz ist nur noch der erste unter gleichen und vielen weiteren Plätzen.

Leben auf der Piazza. Auf der Piazza zeigen sich viele Leute – nicht erst gegen Abend zum Spaziergang, sondern oft schon am Morgen beim Markt. Wie heute noch, hatten Menschen schon immer das Bedürfnis, in einer ihrer Arbeits-Pausen auf die Piazza zu gehen.

Sich auf der Piazza zu zeigen, gilt für jedermann – für Arme und Reiche. Auch für Federico. Er nimmt am abendlichen Spaziergang teil und redet mit jedermann [100, 104]. Als Federico nach einem Unfall schwer geh-behindert ist, läßt er sich 1478 über die Piazza tragen, am Markttag, – auch, damit jeder sehen soll, daß er auf dem Weg ist, wieder gesund zu werden.[7]

Als es noch keine Zeitungen und Fernsehen gibt, ist die Piazza der wichtigste Austausch-Platz für Nachrichten. Nicht nur für die notwendigen, die zur Arbeit und zum Geschäfte-Machen gehörten, sondern auch für die menschlichen – zur gegenseitigen Hilfe und Orientierung. Jeder hat das Bedürfnis, seine eigenen Erfahrungen einschätzen zu können. Er verarbeitet sie im Vergleich mit anderen.

Wie viele Geschichten entstehen auf der Piazza. In ihnen können geheime Wünsche vielfältiger Art in erlaubter Weise umherschweifen.

Seit jeher ist die Piazza ein Mythos. »In Italien macht es die Piazza, daß jeder alles weiß.« (›In Italia è e la piazza che fa conoscere tutto; Tonino Guerra.‹)



Piero della Francesca: Ein Mensch wird gefoltert und drei Männer diskutieren darüber – ein öffentliches Ereignis (um 1454; Palazzo Ducale) [55, 141, 157]. Wir erleben eine raumgreifende Szenerie, raffiniert in die Tiefe inszeniert. Der Platz – überdeckt als Loggia und offen. Um Raum-Bezüge darstellen zu können, wurde in Florenz die frühe Perspektive entwickelt.

Die Piazza ist der italienische Ort des Flanierens (vgl. Walter Benjamins Reflexion über den Pariser Flaneur). Federico Fellini und Tonino Guerra legen mit ihrem Film ›Amarcord‹ (1973) diese Dimensionen der Piazza, die sich jahrhundertelang erhielten, in komplexer Weise offen.

Piazza – Rhetorik – Perspektive

Nicht zufällig läßt die mittelitalienische Malerei viele Geschichten auf der Piazza stattfinden.

Kommunikation. Heilige und Madonnen begegnen uns als Personen der Piazza. Nichts verbirgt sich, stets sind Zuschauer im Geschehen dabei, die Gesten der Figuren haben eine Sprache, die auf Kommunikation zielt. Dies ist das Wesen ihrer Bild-Rhetorik.

Überbrückung des Grabens. Folgerichtig wird im 14. Jahrhundert die Nähe des Zuschauers zum Bild so gestaltet, daß sie die Erfahrung des Beisammen-Seins ausdrückt. Die Darstellungs-Weise versucht zunehmend, den Rest des Grabens zwischen Zuschauer und Bild zu beseitigen. So entsteht die Perspektive. Sie ist eine kommunikative Struktur.

Intensivierung. Schon im 13. Jahrhundert wurde die Fähigkeit entwickelt, Raum-Erfahrung in Bildern zu intensivieren und so zu interpretieren, daß sie mit Bewußt-Sein genossen werden kann – also das Bewußt-Sein schärfte. So entstand eine frühe perspektivische Darstellungs-Weise.

Im 15. Jahrhundert entwickelt eine Avantgarde von stark intellektuell arbeitenden Künstlern dies weiter: Sie intensiviert und formuliert sie genauer – dadurch wird die Darstellungs-Weise systematisiert [104/105].

Urbino besitzt eine der komplexesten und dichtesten Leistungen dieser Entwicklung: Piero della Francesca malte die ›Geißelung‹ (Palazzo Ducale; [140]). In diesem Bild holt er Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft, Geschichten von hier und jetzt, auf die Piazza – und bezieht uns als Zuschauer in direktester Weise in das Geschehen ein.

Anthropozentrik als Metapher für Zusammenhang

Die Stadt wird von einer immensen Vielfalt geprägt. Daher entwirft Francesco di Giorgio Martini in seinem theoretischen Werk einen Zusammenhang: in der Gestalt des menschlichen Körpers. [141, 253/254, 278]

Er ist kein Symbol für Zentralismus (wie später oft mißverstanden), sondern das Bild vom konkreten Menschen. Darin steckt der



Francesco di Giorgio Martini (um 1482): Leit-Bild für die Stadt – der Mensch. Der Kopf ist die Burg, er krönt sich damit. Die Brust ist die Kirche, der Bauch ist der Markt-Platz, die ausgebreiteten Füße und Ellenbogen bezeichnen die Eck-Türme der Stadt-Festung. Codice Magliabechiano f. 3.

Gedanke, daß kein Teil des Körpers wichtiger ist als der andere.

Stadt-Organisation. Daß Francesco di Giorgio Martini die Metapher eines zusammen-hängenden Organismus für die Stadt wählte, ist nicht selbstverständlich. Sie läßt darauf schließen, daß verbesserte Organisation, die komplexe Zusammenhänge schafft, eine wachsende Bedeutung erhält.

Dies führt dazu, daß das Vorhandene empirisch untersucht wird. Intelligente Menschen wollen es genauer kennen-lernen und fragen nach Zuordnungen. Daraus entsteht eine Gestaltungs-Absicht.

Die Notwendigkeit, eine Organisations-Tätigkeit zu entwickeln, entsteht zunächst vor allem in Zusammenhang mit den Veränderungen der Militär-Organisation und -Technologie. Probleme der Macht-Ausübung und des Überlebens erzwingen den Umbau der Festungs-Anlagen.

Francesco di Giorgio Martini: Der Mensch im Mittel-Punkt – er trägt die Modell-Vorstellung der Architektur.

Ein zweiter Komplex ist der Ausbau der Residenzen. Sie dienen zunächst der diplomatischen Anerkennung durch Repräsentation. Dann zeigen sie, daß der bürokratische Apparat wächst.

Den Mittelpunkt der Metapher, der menschlichen Figur in einem Gerüst mit vier Ecktürmen, bildet die Piazza: Sie ist der große Bauch der Stadt – zugleich Nabel, Magen und Zwerch-Fell. Der Umschlag-Platz für nahezu alles.

Über den Platz setzt der Entwerfer die Kirche.

Zu Füßen des Metaphern-Körpers befindet sich das Eingangs-Tor ins Stadt-Innere.

Den Kopf krönt ein gewaltiger Turm: Die Burg. Die Beischrift verdeutlicht das Bild sprachlich.

Neue Rationalität. Florenz vor Augen, beschreibt der Architektur-Theoretiker Leon Battista Alberti (1404–1472) ganz allgemein die Stadt als eine Komplexität: Mit ihr muß sich der Mensch auseinandersetzen, sie begreifen und moderieren. Dies ist die neue Rationalität.[8]

Bauen für Menschen

Alberti sagt: »Daß die Gebäude für die Menschen gemacht sind, liegt auf der Hand.«[9] Er formuliert in seinen ›Zehn Büchern über die Baukunst‹ (um 1460) seine Lehre der Stadt-Planung und der Architektur im wesentlichen in zwei Diemensionen: als eine Ökologie und eine Psychologie, d. h. als Umgang mit der Natur und mit den Menschen sowie deren Ausdrucks-Sprache.[10]

Federico hat sich gewiß mit Albertis Buch beschäftigt. Auch seine Architekten. Irgendwo haben sie es gelesen. Es selbst zu besitzen, ist sehr teuer. Wahrscheinlich gibt Federico noch kurz vor seinem Tod den Auftrag, das lateinische Manuskript von Alberti abschreiben zu lassen.[11]

Geschehen in Räumen. Geburt, Konflikte, Liebe, Verlust, Tod. Die Orte sind erhalten, aber die Situationen waren vergänglich. Oft verloren selbst die Beteiligten nach kurzer



Ein frühes Bild des jungen Raffaello Santi (?): Mutter mit Kind. Die Bild-Ikone im Wohn-Haus der Familie Santi, in der Raffael aufwächst, vergegenwärtigt über die Symbol-Figuren Maria und Jesus den Mythos von Mutter und Kind. Das Buch zeigt: Hier lebt eine gebildete Familie.



Lorenzo und Jacopo Salimbeni: Detailreich und aufregend erzählte Bild-Geschichten vom Lebens des Johannes (1416 von den Brüdern Salimbeni) im Oratorium San Giovanni (1405–1415).

Zeit ihre Erinnerung daran. Heute stehen wir in diesen Räumen wie in einem Nichts; aber es geschah darin eine solche Fülle menschlicher Ereignisse, daß Romane und Filme nicht ausreichen würden, sie zurückzurufen.

Heute sind alle Orte, die wir betreten, weit mehr die Stätten der Toten als der Lebenden. Viele Generationen nutzten sie für ihr Leben. Die Arbeit des Historikers und der Menschen, die sie als Besucher neugierig aufsuchen, ist Arbeit mit den Toten – in einem besonderen Sinne: eine gewaltige Mühe, die sie gegen den Tod setzen. Sie versucht, ihm so viel wie möglich vom Leben sehr vieler Menschen abzuringen.

Sich mit den Toten und ihren Werken abgeben: Das ist nicht Todes-Sehnsucht, sondern die Erkenntnis, daß der Punkt der Gegenwart sich über sein meist kleines Spektrum hinaus nur auflädt, wenn er es vermag, angesammelte Erfahrungen geradezu detektivisch zu entdecken und zu verarbeiten.

In Tausenden von Geschichten, die uns von Kind an tagtäglich umgeben, in der Suche nach ihnen, kann sich auch der Respekt vor den Vielen manifestieren, auf deren Schultern wir stehen.

Wissenschaft. Erfahrungen, Geist, Energie und Arbeit stecken in jedem Gegenstand und in jeder Wand.

Dies zu ignorieren würde bedeuten, Geschichte auf einer von menschlicher Arbeit abgelösten Gegenstands-Ebene zu sehen – als in sich geschlossenen Apparat, als Technokratie.

Es gehört auch zur Wissenschaft, über das Sichere hinaus zumindest Fragen zu stellen und mit Vermutungen zu arbeiten. Wenn Wissenschaft so tun würde, als habe nur das abgesicherte Wissen eine Existenz und Existenz-Berechtigung, dann würde eine Fülle von Lebens-Bereichen für nichtig erklärt.

Dies öffnet keineswegs jedweder Spekulation die Türen; denn auch die Mutmaßungen stehen unter dem Anspruch, sich den sozialen Existenzen anzunähern, sie in ihrer eigenen Weise zu verstehen.



Zwischen zwei Hügeln liegt in der Senke die Stadt. Für den Haupthügel bilden das Grafen-Haus und der Dom die Stadt-Fassade.

Die Bau-Phasen des Grafen-Hauses

Quellen-Lage

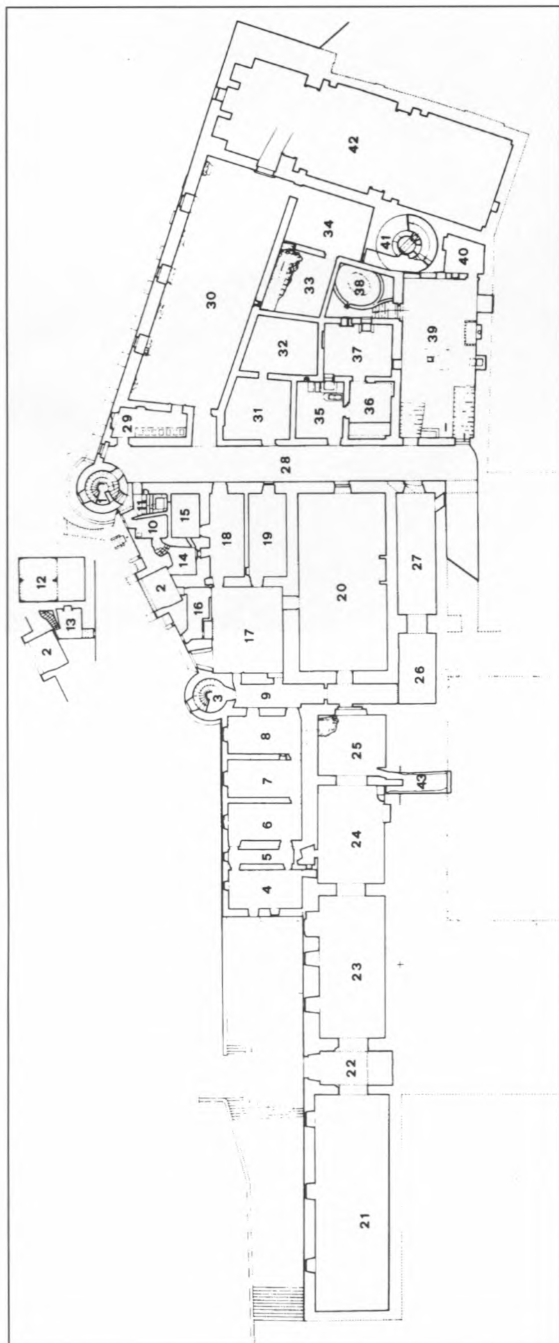
Auffallend spärlich sind die Quellen. Alle Verträge und Rechnungen, die üblicherweise jedes Detail beschreiben, sind vernichtet worden. Das ist ungewöhnlich. Der Grund dafür läßt sich nicht einmal erraten. Schon Bernardino Baldi bemerkt 1590 erstaunt, daß kein Plan und auch kein Modell erhalten sei.[1]

Es gibt nur ganz wenige Dokumente zur Bau-Tätigkeit. Bezeichnend ist, daß von der Bestimmung Luciano Lauranas (1420/1425–1479) zum alleinverantwortlichen Architekten nicht der Vertrag erhalten blieb, sondern nur die briefliche Anweisung dazu.[2] Dies zeigt, daß der Hof die diplomatischen Quellen aufhob, jedoch die darüber hinausgehenden, darunter die kulturellen, weitgehend vernichtete. Die kulturelle Leistung wird also der diplomatischen entschieden nachgeordnet.

Alle weiteren geschriebenen Quellen haben indirekten Charakter. Giorgio Vasari berichtet[3] nur sehr allgemein über Federicos »Haus«. Er unterschlägt den Namen Luciano Laurana, der vielleicht auch absichtsvoll nicht mehr offiziell genannt wurde, und schreibt den Bau Francesco di Giorgio Martini zu.

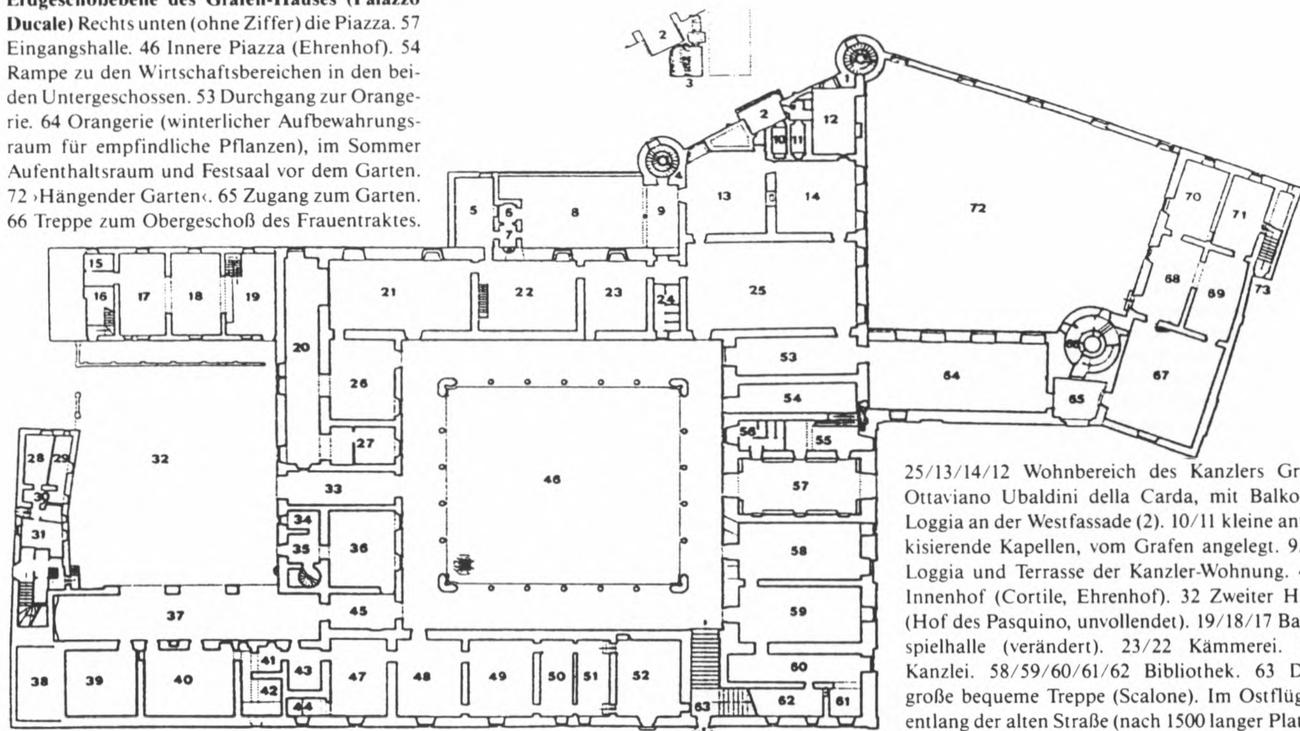
Das wichtigste Dokument ist die Beschreibung, die Bernardino Baldi 1587 vom Palazzo Ducale gibt:[4] ausführlich, kenntnisreich, verständig und genau. Mit einiger Vorsicht lassen sich viele seiner Aussagen rund 100 Jahre zurück interpolieren. Jede einzelne will jedoch kritisch hinterfragt werden.

Weitaus aufschlußreicher als das Geschriebene ist der Bau selbst.

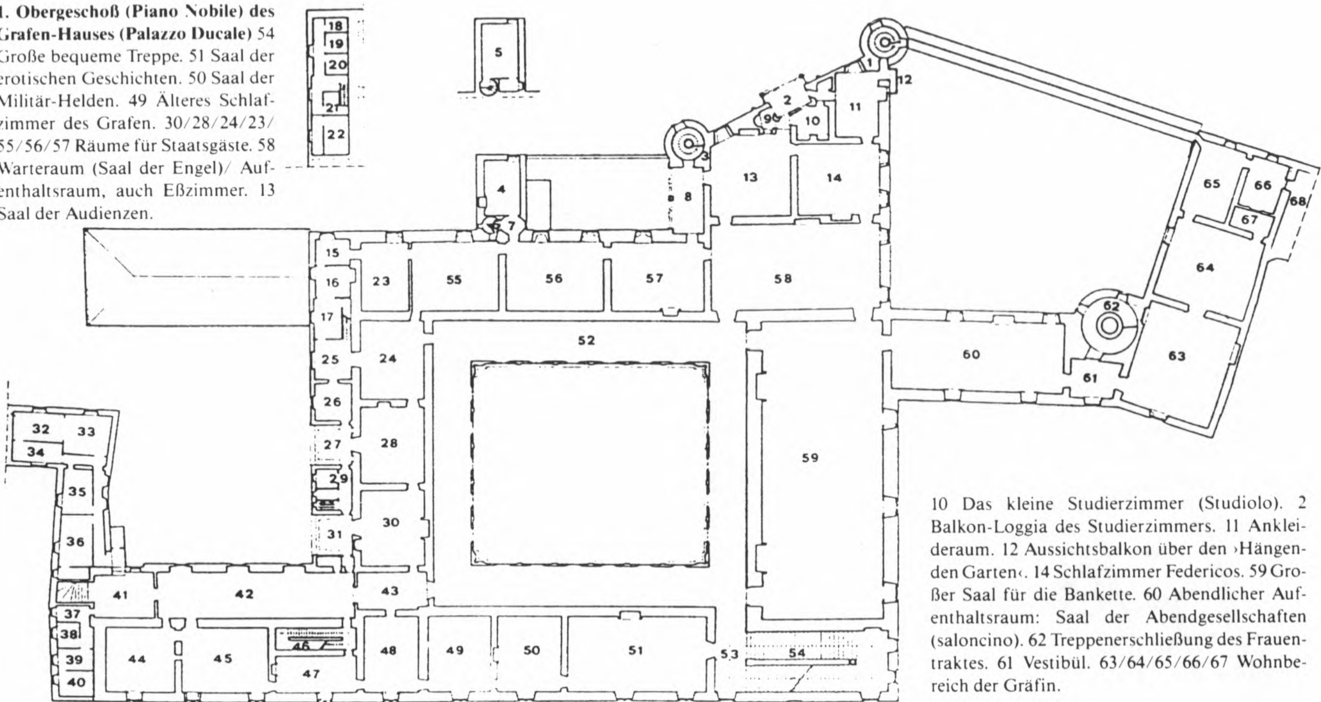


Unter dem Erdgeschoß – im Hang: das erste Untergeschoß – für den umfangreichen Wirtschafts-Betrieb des Hofes.

Erdgeschoßebene des Grafen-Hauses (Palazzo Ducale) Rechts unten (ohne Ziffer) die Piazza. 57 Eingangshalle. 46 Innere Piazza (Ehrenhof). 54 Rampe zu den Wirtschaftsbereichen in den beiden Untergeschossen. 53 Durchgang zur Orangerie. 64 Orangerie (winterlicher Aufbewahrungsraum für empfindliche Pflanzen), im Sommer Aufenthaltsraum und Festsaal vor dem Garten. 72 ›Hängender Garten‹. 65 Zugang zum Garten. 66 Treppe zum Obergeschoß des Frauentraktes.



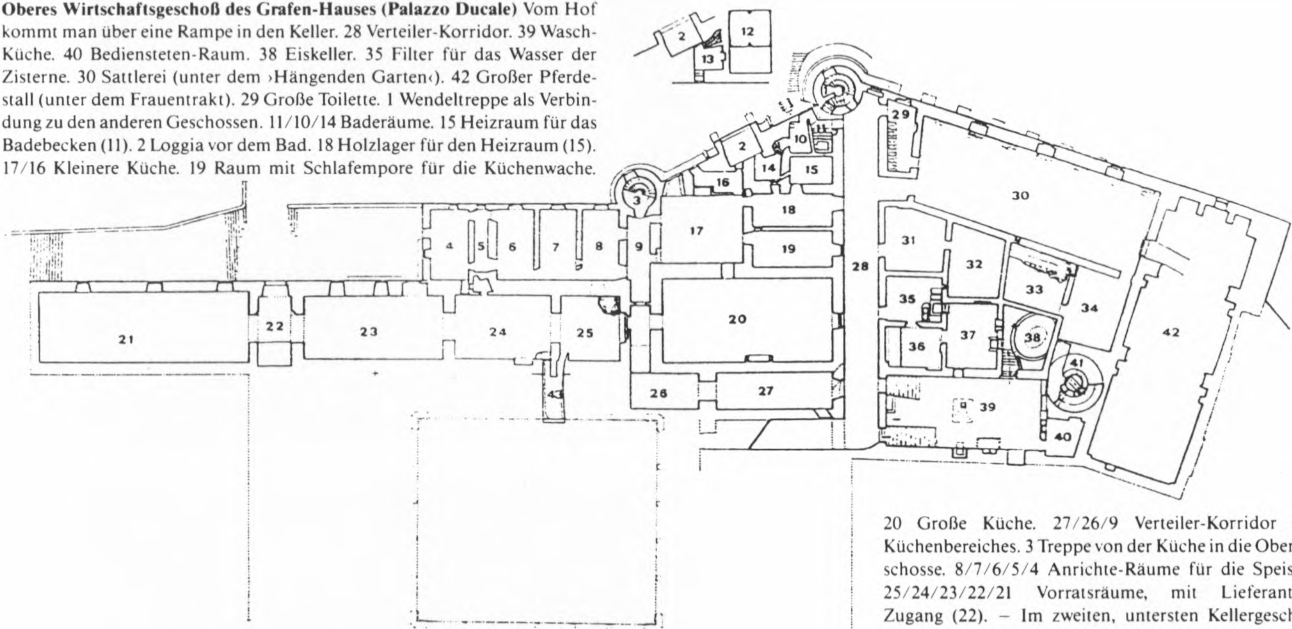
25/13/14/12 Wohnbereich des Kanzlers Graf Ottaviano Ubaldini della Carda, mit Balkon-Loggia an der Westfassade (2). 10/11 kleine antikisierende Kapellen, vom Grafen angelegt. 9/8 Loggia und Terrasse der Kanzler-Wohnung. 46 Innenhof (Cortile, Ehrenhof). 32 Zweiter Hof (Hof des Pasquino, unvollendet). 19/18/17 Ballspielhalle (verändert). 23/22 Kämmerei. 21 Kanzlei. 58/59/60/61/62 Bibliothek. 63 Die große bequeme Treppe (Scalone). Im Ostflügel entlang der alten Straße (nach 1500 langer Platz) Räume für Dienstleistungen.



1. Obergeschoß (Piano Nobile) des Grafen-Hauses (Palazzo Ducale) 54 Große bequeme Treppe. 51 Saal der erotischen Geschichten. 50 Saal der Militär-Helden. 49 Älteres Schlafzimmer des Grafen. 30/28/24/23/55/56/57 Räume für Staatsgäste. 58 Warteraum (Saal der Engel)/ Aufenthaltsraum, auch Eßzimmer. 13 Saal der Audienzen.

10 Das kleine Studierzimmer (Studiolo). 2 Balkon-Loggia des Studierzimmers. 11 Ankleideraum. 12 Aussichtsbalkon über den ›Hängenden Garten‹. 14 Schlafzimmer Federicos. 59 Großer Saal für die Bankette. 60 Abendlicher Aufenthaltsraum: Saal der Abendgesellschaften (saloncino). 62 Treppenerschließung des Frauentraktes. 61 Vestibül. 63/64/65/66/67 Wohnbereich der Gräfin.

Oberes Wirtschaftsgeschoß des Grafen-Hauses (Palazzo Ducale) Vom Hof kommt man über eine Rampe in den Keller. 28 Verteiler-Korridor. 39 Wasch-Küche. 40 Bediensteten-Raum. 38 Eiskeller. 35 Filter für das Wasser der Zisterne. 30 Sattlerei (unter dem ›Hängenden Garten‹). 42 Großer Pferdestall (unter dem Frauentrakt). 29 Große Toilette. 1 Wendeltreppe als Verbindung zu den anderen Geschossen. 11/10/14 Baderäume. 15 Heizraum für das Badebecken (11). 2 Loggia vor dem Bad. 18 Holzlager für den Heizraum (15). 17/16 Kleinere Küche. 19 Raum mit Schlafempore für die Küchenwache.



20 Große Küche. 27/26/9 Verteiler-Korridor des Küchenbereiches. 3 Treppe von der Küche in die Obergeschosse. 8/7/6/5/4 Anrichte-Räume für die Speisen. 25/24/23/22/21 Vorratsräume, mit Lieferanten-Zugang (22). – Im zweiten, untersten Kellergeschoß (nicht abgebildet): Auffangräume für Fäkalien (zum Düngen). Zisternen. Im südlichen Bereich: Schlafsäle für lediges Küchenpersonal.

Quellen-Kritik. Die meisten Nachrichten über den Palast unterscheiden sich nicht von der verbreiteten Vers-Literatur dieser Zeit: Wir lesen inhaltsleere Elogen (Lob-Reden).[5] Sie bestehen aus Leerformeln: diplomatische Höflichkeiten und Bewunderung.

Zum Beispiel schreibt Giovanni Santi, der Vater von Raffael, nach 1482: Es ist »kein menschliches, sondern ein himmlisches Gebäude«.[6] Verklärung begegnet uns in Italien häufig – bis heute mit modisch wechselnden Worten in Architektur-Zeitschriften. Der Teil der Kunstwissenschaft, der sich historisch-kritischer kontextueller Arbeit entzog, hat solche Quellen stets für bare Münze genommen und sich dadurch Erkenntnisse verstellt.

Geringe Bau-Tätigkeit

Bis zum Neubau Federicos haben die Grafen ihren Wohnsitz in dem großen Haus, das heute am Ende des langen Platzes (›Piazza Rinascimento‹) den Hauptsitz der Universität bildet (›Via Saffi‹). Von diesem Gebäude blieb nur das einfache Portal erhalten [150].

Die ersten zehn Jahre seiner Regierungs-Zeit ist Federico völlig beschäftigt: Er muß sich als Heer-Führer profilieren, die zerrütteten Finanzen durch Militär-Gewinne in Ordnung bringen und seine Herrschaft sichern.

Aus dieser Zeit sind nur zwei Objekte künstlerischer Tätigkeit bekannt.

Nach sechs Jahren Regierungs-Zeit, im Alter von 28 Jahren, gibt er im Heiligen Jahr 1450 wohl sein erstes Projekt in Auftrag: die fromme Stiftung eines Baldachin-Portals, der der Öffentlichkeit stets vor Augen steht – an der Fassade von San Domenico. Der toskanische Künstler Giovanni da Fiesole entwarf es.

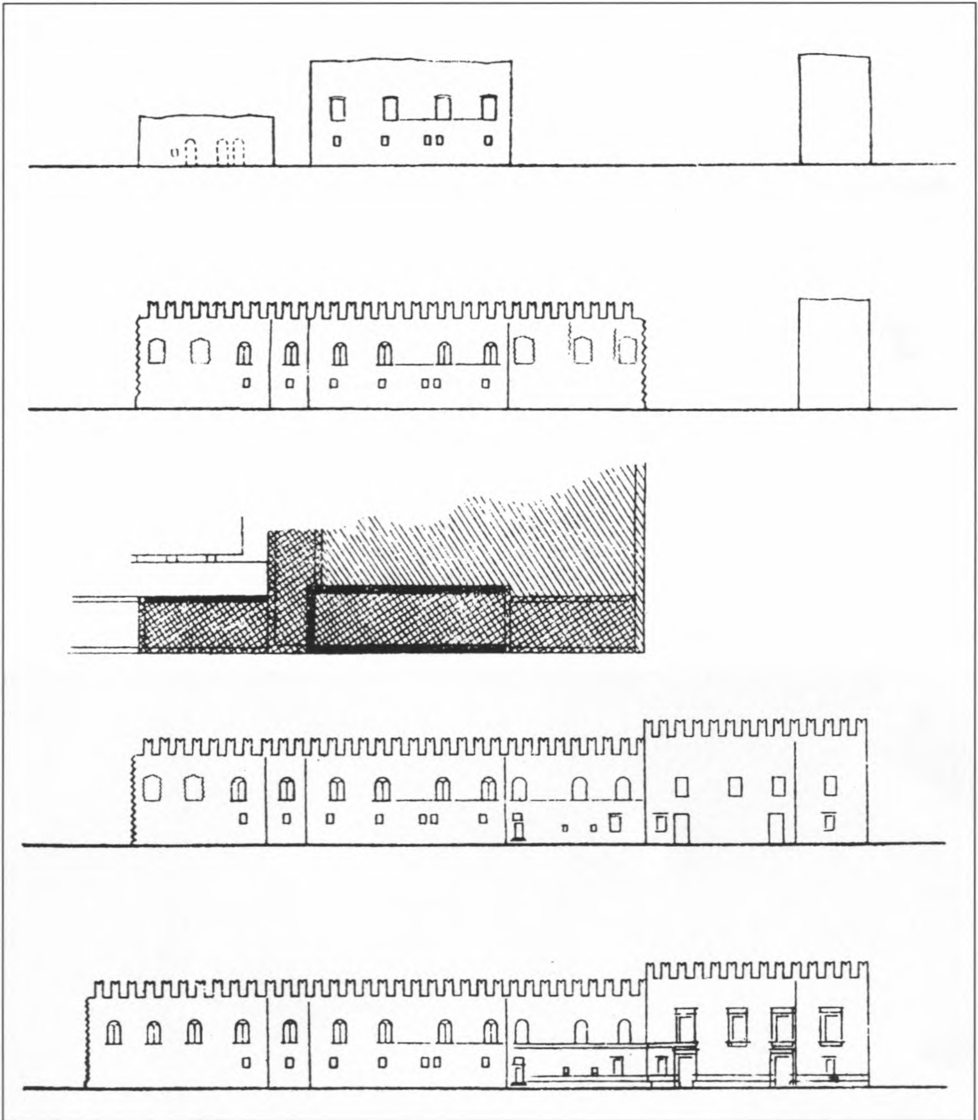
Erst vier Jahre später (1454) wird in der Bogen-Wölbung über dem Portal (›Lunette‹) ein Relief eingesetzt. Federico läßt es in Florenz kaufen: in der großen Werkstatt von Luca



Über dem Eingang des mittelalterlichen Grafen-Hauses (heute Universitäts-Bibliothek) am Hauptweg südlich des Palazzo Ducale ließ Graf Antonio sein Wappen anbringen.



Gegenüber vom Grafen-Haus läßt Federico an der Dominikaner-Kirche das erste Objekt künstlerischer Tätigkeit aufführen: im Heiligen Jahr 1450 entwirft Giovanni da Fiesole einen Portal-Baldachin [262].



Bau-Phasen nach Pasquale Rotondi (1951).

della Robbia. Wohl aus dieser Zeit, in jedem Fall vor 1451, stammt ein Fresko im Oratorium von San Giovanni, in dem sich Federico als Stifter darstellen läßt (nur als Bruchstück erhalten).[7]

Bau-Beginn der Residenz: 1. Phase

Wo später zwischen dem alten Grafen-Haus und dem Dom das neue Haus des Grafen gebaut wird, stehen einst Häuser. Wem gehören sie? Dem Grafen? Oder kauft er sie für viel Geld von bürgerlichen Privatleuten auf? Mit

Sicherheit gibt es zwei oder mehr Häuser der Stadt-Verwaltung (›governo comunale‹). Quellen des 14. Jahrhunderts sprechen davon, daß diese öffentlichen Gebäude im Quadrum des Bischofs-Hauses (›vescovado‹) und der Porta Nuova (›Castellare‹) standen.[8]

Bau-Beginn? Für den Neubau einer Residenz, des »alten Appartments« (›appartamento antico verso San Domenico‹)[9], gibt es kein Datum. Rotondi vermutet, daß er um 1455 beginnt. Wir dürfen hinter diesen Vorschlag jedoch einige Frage-Zeichen setzen, wenn wir die Ereignisse in Rechnung ziehen: 1453 erkranken Federico und seine Leute im Krieg in der Maremma schwer, 1455 bis 1457 gibt es in Italien eine tiefgreifende wirtschaftliche Krise, 1456 wütet die Pest, 1457/1459 tobt der Krieg zwischen Federico und Sigismondo Malatesta von Rimini. Weitere Probleme schafft die Verselbständigung der Truppen des Jacopo Piccinino (1423–1466), die Federico von König Alfonso von Neapel erhält. Viele Bauern flüchten in die Berge. 1458 stirbt Federicos Sohn Buonconte. Die Finanzlage Federicos gerät in eine neue Krise: vor allem der eigene Krieg frißt die Kassen leer.

Daher ist Federico gezwungen, zu einem Mittel zu greifen, das er in Erinnerung an den stadt-bürgerlichen Aufstand gegen seinen ermordeten Vorgänger Oddantonio bisher vermied: zu »besonderen« Steuer-Erhöhungen. Aber er läßt sie – eine bemerkenswerte Tat – progressiv gestalten, je nach Höhe der Vermögen.

So spricht eigentlich alles für die Behauptung von Giovanni Santi, der in seiner Chronik (›cronaca‹, nach 1482) schreibt, der Graf habe das Haus in Zeiten des Friedens bauen lassen.[10]

Wann gibt es diesen Frieden? Federico beginnt mit dem Bauen wohl erst, als es ökonomisch wieder bergauf geht und die Schulden getilgt sind – also nicht vor Anfang der 1460er Jahre. Ist der Sieg über Sigismondo Malatesta 1461 bei Fano und Einkünfte aus Reparationen ein Anlaß, den Triumph durch den ›er-



Altes Apartement: ›Saal der Jole‹: ein weiter Raum mit einer schwebend aufatmenden Decke. Ornamente gliedern scharf: zwischen Wand und Wölbung und in der Wölbung.

sten Spatenstich‹ für eine neue Residenz zu feiern?

Das große Gebäude. Wir dürfen vermuten, daß Federico zunächst allein an den Bau eines großen Hauses mit eleganten Bogen-Fenstern entlang der heutigen langen Piazza Rinascimentale (damals eine Straße) denkt. [101, 160] An den unverkleidet gebliebenen nackten Wänden geben die Bau-Fugen Informationen: Zunächst werden einige ältere Häuser umgebaut – zum »Alten Appartement« (›Palazzetto della Jole‹) [152]. Ein großes Haus entsteht.

Erweiterung. In einer zweiten Bau-Phase wird es um einige Räume nach Norden und Süden erweitert.

Dom-Bau. 1460 initiiert Federico den Neubau-Bau des Domes. Auffällig ist, daß er sich an der Finanzierung durch eine erste Sammlung nur mit der relativ geringen Summe von 497 Dukaten beteiligt.[11] [17, 139]

Kulturelle Orientierung. Giovanni Bacci, von 1456 bis 1457 Bürgermeister von Gubbio (später erneut 1468) [55], schreibt 1461 in einem Brief aus Arezzo an Giovanni di Cosimo de Medici, gewiß übertreibend: »Giovanni, zwei Herren scheint die Natur in vielen Stücken einander ähnlich gemacht zu haben: den Herzog Borso [in Ferrara] und den Signore Federico, die sehr vortrefflich und sehr kunstfertig im Lebensstil sind wie keine anderen Herren in Italien.«[12]

Man möchte gern wissen, wie sich dies ausprägt.

An sichtbaren Spuren ist bis dahin wenig greifbar.

Ist der Satz eine der üblichen Lob-Reden (›Eloge‹)?

Oder gibt er wieder, was Federico vielleicht schon länger als Wunsch im Kopf hat und worüber er mit Giovanni Bacci und anderen enthusiastisch redet?

Der Gebäude-Komplex. Federico beginnt, erstaunlich spät, in einem für seine Zeit vorgerückten Lebens-Alter, seine ausgeprägtere kulturelle Tätigkeit.

Sie korreliert mit seinen wirtschaftlich fetten Jahren: Im Zusammenhang mit den militärischen und diplomatischen Erfolgen, die ihm viel Geld und Ansehen bringen, entsteht wohl der Wunsch, dies auszudrücken: durch den Ausbau seines Hauses zu einem angemessenen Hof.

Über den Beginn dieser Bau-Tätigkeit wissen wir nichts Genaues. Beginnt er 1464, wie Baldi im Jahre 1590 schreibt?[13]

Die Rolle von Leon Battista Alberti

Als erster Name erscheint 1464 der damals wichtigste Architektur-Theoretiker und ausgezeichnete Architekt, der zudem aus Florenz stammt, zu dieser Zeit aber in Rom lebt: Leon Battista Alberti (1404–1472).[14] Es gibt zwei Dokumente dafür, daß er Urbino aufsucht. In dieser Zeit hat Graf Federico keinen Militär-Dienst. Von Urbino weiter nach Norden reisend, wird Alberti in Mantua erwartet.[15]

In einem nicht datierten Brief (um 1475) schreibt Federico rund drei Jahre nach dem Tod Albertis, er sei ihm sehr familiär und freundschaftlich verbunden gewesen.[16] Die Rhetorik dieser Zeit (und nicht nur dieser) funktioniert leider so, daß wir auch hier nachfragen müssen, ob der Text eine Eloge, d. h. freundliche Übertreibung ist. Unkritisch haben mehrere Kunsthistoriker aus diesem Satz die These abgeleitet, daß Alberti der Entwerfer des neuen Gebäude-Komplexes sei und Luciano Laurana nur der ausführende Architekt.[17] Aber schon 1597 schreibt Baldi: Über eine eventuelle Entwurfstätigkeit Albertis gibt es kein Dokument und folglich kann man nur spekulieren.[18]

Baldi wird gelegentlich als Kronzeuge für eine Tätigkeit Albertis in Beschlag genommen. Die Sätze, die der fraglichen Text-Stelle vorauslaufen, klingen allgemein: Federico habe sich gewidmet »secondo il costume, al governo di quello, all' abellimento delle città e delle terre, all' introduzione delle arti, al sollevamento dei poveri, e ad alte opere pietose e onorate, nelle quali era caldissimo ed assiduo«. Es sind die üblichen vagen Stereotypen, mit denen Fürsten verherrlicht werden. Sie appellieren an den Glauben, aber sie tragen nicht zur Aufklärung von Sachverhalten bei.

Baldi: »Comincio intorno a questi tempi [nach Ende 1463] in Urbino la fabbrica della corte, con l'occasione della quale e dell'altre ch'egli aveva alle mani, tratteneva con onorate condizioni molti architetti, fra li quali furono Luciano da Laurana, schiavone, uno degli illustratori della buona architettura, Francesco da Siena, Baccio, Pontelli, Pippo di ser Brunelleschо fiorentino ..., Gondolo tedesco, Ambrogio Barocci milanese ...; ebbe anco famigliarità grande e servitù seco Leon Battista Alberti fiorentiono ...«[19]

Diese Mitteilung muß kritisch gelesen werden: Der Hinweis »um diese Zeit« läßt sich nicht als Jahreszahl für den Baubeginn interpretieren. Handelt es sich tatsächlich um den Bau-Beginn? Oder um den zweiten Bau-Abschnitt? Eher ist der Text eine Zusammenfassung all der Namen, die im Laufe der längeren Bau-Zeit in irgendeiner Weise oder im Umkreis tätig sind.

Der Ruhmes-Mechanismus. In dieser Bau-Zeit gibt es noch keinen »Ruhmes-Mechanismus« (Martin Warnke). Er entsteht erst mit der Verbreitung des Buch-Drucks am Ende des 15. Jahrhunderts. Baldi zeigt, daß er in seiner Lebens-Zeit dann voll entwickelt ist. Die Künstler sind nun zu werbe-kräftigen Figuren geworden, mit denen die Auftrag-Geber den eigenen Ruhm fördern. Dies läßt sich durchaus der heutigen Werbung vergleichen, in der Namen wichtiger sind als Sach-Leistung.[20]

Allzu leicht hat es sich die Kunstwissenschaft oft gemacht, berühmt gewordene Werke bestimmten Autoren zuzuschreiben. Wie oft geht sie dem Ruhmes-Mechanismus auf den Leim. Er beeinflußt die persönliche Anhänglichkeit und führt zu vielerlei Spekulationen. Darin spielt auch der eigene Ruhm eine Rolle: Er wächst mit dem Ruhm der vorgeführten historischen Personen.

Quellen-Kritik. Wenig entwickelt ist die Quellen-Kritik. Lesen wir die zitierte Lob-Rede Federicos auf Alberti im Kontext, dann relativiert sich ihr Aussage-Wert. Die Hauptsache: Höflichkeit. Und: sie spricht über einen Verstorbenen, noch dazu über einen Mann, der nach seinem Tod ein Mythos geworden ist. Seit jeher sonnt man sich in Italien gern in solchem Glanz und nimmt es dabei mit der Realität nicht mehr genau. Aus dieser Quelle abzulesen, daß Alberti der Entwerfer sei, hat mit Wissenschaft nichts mehr zu tun. Selbst wenn er es gewesen sein sollte, käme die Feststellung nicht durch wissenschaftliche Ermittlung zustande, sondern durch ein Rate-Spiel, bei dem man mit Glück gewinnt.

Reale Tätigkeit Albertis? Allerdings ist selbstverständlich, daß der damals wichtigste Architektur-Theoretiker und einer der wichtigen damaligen Architekten, der überdies aus dem Ort des kulturellen Leit-Bildes dieser Zeit, aus Florenz, kommt, sich nicht zum Kurzweil in Urbino aufhält, sondern zu sinnvollen Gesprächen.

Will Federico Alberti als Chef-Architekten gewinnen?

Gelingt es ihm nicht?

Vielleicht ist Alberti bei seinem Besuch ein wenig beratend tätig, eine Funktion, die er offensichtlich liebt. Daraus gehen gewiß Anregungen und vielleicht auch Korrekturen hervor. Es ist durchaus möglich, daß Federico die zweite Phase des Projektes, die Entwicklung des umfangreichen Gebäude-Komplexes, mit Alberti durchgesprochen, vielleicht sogar in groben Zügen entwickelt hat.

Wie das Haus jedoch im einzelnen gebaut wird, hat nichts mit Alberti gemeinsam. Wir finden nichts von seiner Architektur-Konzeption, die stark von römisch-antiken Monumental-Bauten geprägt ist. Nichts von dem, was er in Rimini, Florenz und Mantua präsentiert.

Vielmehr orientiert sich der Gebäude-Komplex an einer Konzeption florentinischer Architektur, wie sie der zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbene Filippo Brunelleschi (1377–1446) und Michellozzo (1396–1472) am deutlichsten formulierten.

Entwerfer der 2. Phase: Luciano Laurana

Als zweite Bau-Phase entsteht um 1464 das Grafen-Haus, das den kunsthistorischen Nachruhm Federicos begründet.

Die Frühgeschichte des Geländes der zweiten Bau-Phase bleibt leider in unerschließbarem Dunkel verborgen.

Das Gelände ist wohl als Teil der Militär-Anlage im Besitz des Grafen. Zusätzliches Gelände wird wohl durch die Verlegung der Stadt-Mauer gewonnen [44].

Pasquale Rotondi meint, es habe dort einen Festungs-Turm im ›Castellare‹ gegeben.[21] Für die Stadtmauer? Was war das ›Castellare‹? Eine Stadt-Burg als Stätte des gräflichen Militärs zur Sicherung der Stadt-Herrschaft?

Es gab wenigstens zwei ältere Bauten.[22]

Die West-Fassade am Stadt-Platz knickt eigentümlich im Winkel ein [227]. Das deutet auf eine Mauer-Substanz, die vorgegeben war. Wurde sie aus Sparsamkeit mitbenutzt? Der rechte Teil der Fassade könnte die Ostwand des ›Castellare‹ gewesen sein.

Der Architekt Luciano Laurana (1420/25–1479) stammt aus dem italienisch geprägten Istrien und steht in Diensten des Hofes von Mantua. Alessandro Sforza bittet den Marchese Ludovico Gonzaga darum, ihm diesen Bau-Meister an seinen Hof in Pesaro auszuleihen. Im Mai 1465 arbeitet Laurana dort. Dann kehrt er nach Mantua zurück. Ein zweites Mal bittet Francesco Sforza um Ausleihe. Erneut gibt der Marchese den Architekten frei – für den Mai 1466 nach Pesaro.[23]

Der Text des Briefes und der Kontext zeigen die Gepflogenheit der Hof-Kunst:[24] Die Dienst-Herren tun Kollegen häufig einen Gefallen, indem sie Künstler an sie ausleihen.

Pesaro liegt zu Pferd eine halbe Tages-Reise von Urbino entfernt. Graf Federico könnte dort den Architekten kennengelernt haben.

Am 27. November 1467 findet eine Besprechung zwischen Luciano Laurana und anderen am Bau Beteiligten in Urbino statt. Darüber gibt es eine Notiz. Sie verhandeln in einem »ausgemalten Raum« (›camera picta‹). Es ist wohl der Saal der Militär-Helden des »Alten Appartements«, der die Funktion des Audienz-Raumes [52/53, 251] hat. Diese Notiz läßt darauf schließen, daß nun Arbeiten im Gang sind.[25]

Ein Dokument vom 1. Dezember 1467 spricht von der Errichtung der Wände, Decken und Türme.[26] Über das Ausmaß wissen wir nichts Genaues, aber es scheint eine größere Bau-Stelle zu sein. Handelt es sich lediglich um die Planung des »Alten Appartements? an der Ost-Seite? Ist die Gesamtplanung schon entworfen? Der Sachverhalt bleibt unklar.

Im folgenden Jahr (1468) kommt es zwischen mehreren Bau-Beteiligten zu heftigem Streit. Wir wissen nicht, wer beteiligt ist. Der Bau-Herr wird angerufen: Graf Federico entscheidet aus der Ferne. In einem Brief aus Mantua (!) gibt er seine Anweisung.

Zum Marchese Ludovico Gonzaga hat Graf Federico gute Beziehungen. Der Marchese leiht seinen Architekten Laurana vielleicht für einige Zeit an Federico aus und gibt ihn dann endgültig frei, so daß er nun völlig in den Dienst des Grafen von Urbino treten kann.

Offensichtlich sind bis zu diesem Streit die Kompetenzen nicht klar. Nun macht Graf Federico sie deutlich. Er entscheidet: Von nun an soll Luciano Laurana der alleinverantwortliche Architekt sein – offensichtlich hat er den größten Anteil an der Entwicklung des Projektes.

Das Leitbild. Der Text des Dokumentes[27] präsentiert die Gründe für die Entscheidung Federicos. Darüber hinaus gibt er Aufschluß über einen Teil der Vorgeschichte. Und wir erfahren auch Wichtiges zum Leit-Bild.

Federico hält Florenz für die wichtigste Stadt der Architektur. Daher hat er sich dort nach einem Architekten umgesehen. Wann? Und in welcher Weise? Gewiß hat er sich Bauten in Florenz angeschaut. [231/232] Wir wissen, daß er als Söldner-Führer auch für den Staat Florenz arbeitet.

Auf Banketten unterhalten sich die Herren ständig darüber, was sie für ihre Repräsentation tun. So gelangt das Gespräch stets zu den Bauten. Sprach Graf Federico in Florenz mit Architekten?

Die Verlegenheit. Graf Federico wünscht sich für sein umfangreiches Bau-Projekt einen Fachmann aus dem Kreis der Florentiner Avantgarde. Zu ihr gehört unter anderem Leon Battista Alberti.

Aber er findet keinen adäquaten. Das sagt er selbst.

Warum?

Es gibt auch in Florenz keine große Zahl von Architekten, die sich auf die avantgardistische Ausdruck-Sprache verstehen.

Sind die vorhandenen so beschäftigt, daß sie einen Auftrag in Urbino ablehnen müssen? Wahrscheinlich.

Außerdem käme ein solcher Architekt nicht umhin, sich lange Zeit in Urbino aufzuhalten? Dem Vielbeschäftigten entgingen dann andere Geschäfte.

Da Florenz keinen Entwerfer für Urbino hat, ist guter Rat teuer. Federico sucht weiter.

Wahrscheinlich hilft ihm nun ein Freund: der Marchese von Mantua, Ludovico Gonzaga. Hat vielleicht auch Leon Battista Alberti, der in Mantua angesehen ist, seine Hand im Spiel?

Ein Ersatz-Mann? Wir wissen auffällig wenig über Luciano Laurana. Er wurde 1420 oder 1425 in Laurana geboren, einem Ort der Schiavonia. Das ist ein slavisches Gebiet (»Slavonia?) an der östlichen Adria-Küste.

Luciano Laurana wird der Cortile di S. Giorgio im Kastell zu Mantua und ein Portikus am Hause Corso Umberto 1 zugeschrieben. Vielleicht hat er den Triumph-Bogen des Schlosses Castelnuovo entworfen, das sich der König von Neapel in Neapel (1451/55) bauen läßt. Seine repräsentative Fassade könnte er als Grund-Idee für die Südfassade des Palastes in Urbino mitgebracht haben [263, 291]. Ob er am Entwurf des Schlosses Poggio Reale in



Castello di San Giorgio in Mantua: Arkaden-Umgang des Hofes – entworfen von Luciano Laurana.

Neapel (zerstört) arbeitete, ist nicht sicher; es wird erst 1487 begonnen.

Wie lange ist er in Urbino? 1472 verläßt Luciano Laurana die Stadt und geht nach Pesaro. Dort entwirft er Pläne für das 1474 begonnene Kastell. Dann ist er entweder als zeitweiliger Gast oder eine Zeit lang am Hofe des Königs von Neapel tätig.[28] Dort erhält er von 1472 bis 1474 Zahlungen. Entweder bleibt er oder er kehrt nach Pesaro zurück. Dort macht er sein Testament: am 7. September 1479.[29] Kurz danach stirbt er (1479).

Luciano Laurana scheint ein Ersatzmann zu sein. Aber es stellt sich heraus, daß er keine zweite Wahl ist, sondern ein Entwerfer ersten Ranges. Er versteht und beherrscht die neue Florentiner Ausdrucks-Sprache.

Damit ist er für Graf Federico der geeignete Künstler, ihm seine Vorstellung von einem »kleinen Florenz« zu realisieren.

Zuschreibungs-Probleme. Der Sachverhalt war jedoch für die Kunstgeschichte keineswegs klar. Immer wieder stellte sie sich die Frage, wer den Bau-Komplex entworfen hat.

Zur Verunklärung trug bei, daß weder Baldassare Castiglione (um 1507) noch Giorgio Vasari (1511–1574) den Namen Laurana nennen. Roberto Papini (1946) schreibt, Laurana sei ein Mythos und einzig Francesco di Giorgio Martini sei der Entwerfer gewesen.

Der Kunsthistoriker Mario Salmi geht besonders weit, wenn er behauptet, der Motor, der Federico beeinflußt habe, wäre ein Maler gewesen: Piero della Francesca (1410/20–1492). Das erste Werk der neuen Architektur-Kultur in Urbino sei eines seiner Bilder: die ›Geißelung‹ (1458/59 in Rom entstanden) [140]. Es besitzt in der Tat eine faszinierende Architektur-Darstellung: eine Loggia und eine Straße mit Gebäuden. Rotondi folgt Salmi und meint, die zweite Phase des Palast-Baues in Urbino sei besonders von ihm geprägt.[30]

Zunächst ist diese These gewiß interessant. Aber sie wird nicht argumentativ diskutiert. Die Kritiklosigkeit, mit der sie vorgetragen wurde, ist wohl nur dadurch erklärbar, daß sich mancher Kunsthistoriker lieber der Heroen-Verehrung als der Wahrheits-Findung widmet. Zugrunde liegt die oft vertretene unausgesprochene Ideologie, daß ein bedeutendes Werk stets von einem der sogenannten Großen der Kunstgeschichte stammen müsse. Viele rechnen Luciano Laurana nicht dazu, weil sie über ihn wenig Genaues wissen.

In diesem Zusammenhang muß man auch über die Übertreibungen nachdenken, wie genealogische Fragen Untersuchungs-Felder besetzen und blockieren. Obsessiv wird nach Art einer Familien-Geschichte ein Such-Raster verwendet.

Es wäre besser, danach zu fragen, an welcher Kultur sich Auftrag-Geber und Architekten orientieren.

Auch wenn man Piero della Francesca an den Anfang der umfangreichen kulturellen Tätigkeit Federicos setzen würde, gäbe es gegen seine (wie auch gegen Albertis) Autorschaft als Entwerfer einen wichtigen Einwand. Die Architekturen, die Piero malt, stehen in Zusammenhang mit der kulturellen Architektur-Konzeption, die Alberti in Rom entwickelt. Dort halten sich beide übrigens zu gleicher Zeit auf (1458/1459).

Luciano Laurana kennt gewiß das Werk von Alberti, zumal beide in Mantua tätig waren,[31] aber er läßt sich auf die Grammatik von dessen künstlerischer Ausdrucks-Sprache nicht ein, sondern folgt den in Florenz formulierten Problem-Stellungen mit ihren künstlerischen Lösungen [285 f.].

Hinzu kommt, daß die Beziehungen von Piero zu Federicos Hof überschätzt werden. Sie fielen der üblichen Mystifizierung anheim. Es gibt nur zwei direkte Aufträge Federicos: das Triumph-Bild (wohl 1466) und die Madonna für Santa Maria delle Grazie extra Moenia bei Senigallia (1470/75). Die ›Geißelung‹ (1458/59) ist ein Geschenk des Bürgermeisters von Gubbio an Federico und wird vom Grafen im Dom aufgestellt.

Für Luciano Laurana als Autor des Gebäude-Komplexes sprechen kaum bezweifelbare Aussagen: Es existiert das Ernennungs-Schreiben des Bau-Herrn. Außerdem schreibt Giovanni Santi, Hof-Maler und einer der Hono-

ratioren Urbinos, in seiner Chronik (›Cronaca‹; nach 1482): Lutian Lauranna (sic!) ist unter mehreren anderen Architekten der wichtigste gewesen. Erst später wird, wie er mitteilt, Francesco (di Giorgio Martini) de Siena berufen.[32]

Entwurfs-Prozeß. Es fällt auf, daß der Gesamtkomplex, den Luciano Laurana entwirft, sich an vielerlei Vorgaben orientiert. Eine alte Festungs-Anlage (›Castellare‹) zwischen der großen Piazza und der Westkante des Hügels wird in den Frauen-Trakt einbezogen. Die Piazza Grande ist zu respektieren: u.a. ihre leicht trapezförmige Gestalt. Laurana arbeitet geschickt mit den Vorgaben.

Luciano Laurana besitzt offensichtlich große Kompetenz. Dies beweist nicht allein der Bau, sondern auch die Tatsache, daß rasch und zügig realisiert wird. Offensichtlich sind zu Beginn der 1470er Jahre der Hof und die Süd-Fassade fertig.[33]

Trennung. Luciano Laurana verläßt 1472 Urbino. Wir wissen nicht warum. Die Gründe bleiben im Dunkel.

Ist vorübergehend das Geld ausgegangen? – Muß er sich deshalb andere Arbeit suchen?

Oder hat es Ärger gegeben? Schwelte der alte Streit weiter, in den 1468 der Bau-Herr eingriff? Spitzte er sich so zu, daß Luciano Laurana entnervt aufgab? Gab es eine der üblichen Hof-Intrigen? Brachte der Neid von ebenfalls ehrgeizigen Mitarbeitern den Fähigsten zu Fall? Ist Laurana ein stiller Mensch, der seine Position nicht zu behaupten und sich nicht zu wehren weiß? Trennten sich Graf Federico und der Baumeister Laurana im Konflikt? Wurde Luciano Laurana entlassen? Stand der Nachfolger schon bereit?

Können wir das Schweigen Castigliones als ein Indiz dafür deuten, daß fernerhin der Name Laurana am Hof als ein Tabu galt?

Auch bei Vasari, der sich meist an Auskünften von Gewährs-Leuten orientiert, taucht der Name Laurana nicht auf.

1472 erscheint zum letzten Mal der Name in Urbino: in einer Notars-Akte bei einem Grundstücks-Verkauf. Dort heißt es deutlich: »einst Architekt unseres Herrn«.[34]

Entwerfer der 3. Phase: Francesco di Giorgio Martini

Sofort beruft Graf Federico 1472 einen neuen leitenden Architekten. Es ist Francesco di Giorgio Martini (1439–1502). Er stammt aus Siena und ist 32 Jahre alt. Nach damaliger Zeit-Vorstellung ist er keineswegs ein junger Mann, sondern bereits sehr erfahren.

Kurz nach 1472 ist bezeugt, daß am Gebäude-Komplex gearbeitet wird.[35]

Ist Francesco di Giorgio Martini schon vorher in Urbino tätig? Zum Dom-Bau, der 1460 begonnen wird, hat er wohl kaum von Anfang an, das hieße mit 21 Jahren, beigetragen. Es ist jedoch durchaus möglich, daß er von dort ins Grafen-Haus berufen wird. Vielleicht hat ihn Federico bereits vorher als Militär-Ingenieur engagiert.

Der toskanische Architekt führt die Arbeiten der zweiten Bauphase zu Ende und erweitert sie mit einer dritten Phase, die von ihm geprägt ist.

Nach einem Gedicht von Antonio da Mercatello[36] sind 1480 zu Ende gebaut: die Türme mit den Loggien (›torricini con le guglie‹), das Studier-Zimmer und die Kapelle, der Hof, die Bibliothek, die Kanzlei, im wesentlichen also der ganze Komplex.

Die Formulierung eines Teiles der Fassade fehlt.

Nach dem Tod Federicos (1482) läßt sein Sohn Guidobaldo viele Räume fertigstellen.[37]

Ausbau-Utopie. Baldi überliefert, daß die Residenz weitergebaut werden sollte – bis auf den höchsten Punkt des Berges, bis zu der Stelle, wo heute die Kirche San Paolo steht.[38] Damit wäre sie eine außerordentlich große Residenz geworden.

Was könnte hinter diesem Gedanken an Notwendigkeiten stehen? Federico beschäftigte sich wahrscheinlich mit der Entwicklung der Bürokratie in seinem Territorium und wohl noch mehr mit der Entwicklung des Militärs. Dafür könnte er Räume benötigt haben.

Der große Umbau: Girolamo Genga. Tatsächlich entwickeln sich die inneren Struk-

turen des höfischen Lebens weiter. Wie erhält der Regent die große Anzahl von Räumen, die er benötigt? [55]

Gewiß wird immer noch über eine Problem-Lösung durch Fortsetzungs-Bauten diskutiert. Aber wir dürfen vermuten, daß sie einer Vielzahl von Problemen zum Opfer fällt.

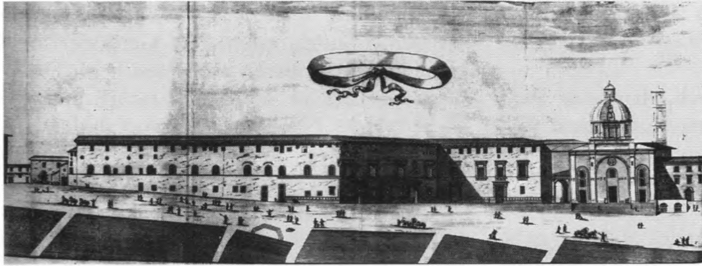
Der Aufkauf der Grundstücke und der Abriß der Häuser ist immens teuer und vielleicht überhaupt nicht erreichbar, weil die Besitzer sich nicht von ihren Gebäuden lösen wollen. Hinzu kämen die hohen Kosten für die Neubauten.

Stattdessen setzt sich eine pragmatische Problem-Lösung durch. Der Gebäude-Komplex wird im Inneren ausgebaut – im Dach-Geschoß. Das ist weitaus einfacher und vor allem billiger. Nach dem Entwurf des einheimischen Malers und Architekten Girolamo Genga (1476–1551) wird nach 1536 das gesamte Dach-Geschoß des Gebäude-Komplexes gestaltet: der Kranz der Zinnen verschwindet im Mauer-Werk und es entsteht umlaufen ein zusätzliches Vollgeschoß. [70, 177]

Damit vergrößert sich die Nutz-Fläche der Residenz um rund ein Viertel.



Der Gebäude-Komplex des Grafen-Hauses und des Domes. Links unten: hochmittelalterliches Grafen-Haus [150]. Mitte vorn: Neubau des ›Alten Appartements‹ (nach 1461). Dahinter: großer Ausbau (1466 Luciano Laurana; 1472 Francesco di Giorgio Martini). Rechts: Dom [17, 61, 139, 153, 183, 290]



Ansicht der Piazza Maggiore. In: Bernardino Baldi, »Memorie concerneti la Città di Urbino«. Hg. von F. Bianchini. Roma 1724. Das Bild zeigt auch den Umgang der Menschen mit den beiden Plätzen und die Ost-Fassade des alten Domes.

Bau-Chronologie

14. Jh.	Öffentliche Gebäude stehen im Quadrum des Bischofs-Hauses (›vescovado‹) und der Porta Nuova (›Castellare‹).
1450	Erstes Projekt Federicos: Baldachin-Portal an der Fassade von San Domenico (Giovanni da Fiesole) [232].
Vor 1451	Fresko im Oratorium von San Giovanni: Federico als Stifter (nur als Bruchstück erhalten).
1454	In der Bogen-Wölbung im Baldachin-Portal ein Relief (Werkstatt von Luca della Robbia; heute im Museo Nazionale in Urbino) [232].
1460	Neubau-Bau des Domes [17, 139,160].
Nach 1461	Neubau des »Alten Appartements« [231].
Kurz danach	Erweiterung um einige Räume nach Norden und Süden.
1464	Besuch von Leon Battista Alberti (1404–1472) [153].
1466	beginnt der große Ausbau.
1467	Besprechung: Luciano Laurana (1420/25-1479) und Beteiligte.
1467	Errichtung der Wände, Decken und Türme.
1468	Streit. Graf Federico entscheidet per Brief aus Mantua: Luciano Laurana ist der alleinverantwortliche Architekt.
Am Anfang der 1470er Jahre sind offensichtlich fertig: Hof und Süd-Fassade.	
1472	Luciano Laurana verläßt Urbino.
1472	Der neue leitende Architekt Francesco di Giorgio Martini (1439–1502) führt die Arbeiten der zweiten Bau-Phase zu Ende und erweitert sie mit einer dritten Phase.
1480	Zu Ende gebaut: Türme mit Loggien, Studier-Zimmer und Kapelle, Hof, Bibliothek, Kanzlei, im wesentlichen der ganze Komplex. Unvollendet: Fassade am Stadt-Platz.
1482	Tod Federicos. Guidobaldo läßt viele Räume fertigstellen.
Nach 1536	Girolamo Genga (1476–1551) baut das gesamte Dach-Geschoß des Gebäude-Komplexes aus [159].
1587	Bernardino Baldi: Beschreibung des Palazzo Ducale.

Die Ökologie

Topographie

Zu den Fähigkeiten der Architekten gehört es, »sich der Natur der Orte anzupassen, in denen er Gebäude errichtet«, schreibt Bernardino Baldi (1587).[1]

Und Baldi schwärmt: »Vom Himmel gesegnet sind jene Orte, die in der Nähe keine Sümpfe, Lagunen und stehende Gewässer besitzen; die nicht in Tälern liegen, die von Nebeln, schlechter Luft und Ausdünstungen in Besitz genommen werden; die nicht den pestenden Winden unterliegen und keinen Anblick des ungesunden Teils der Erde bieten. Von allen diesen Mängeln ist meine Stadt frei.«[2]

In Urbino wird die Anpassung an die Natur in besonderer Weise herausgefordert.

Die Lage auf dem Hügel zwingt zu umfangreichen statischen Maßnahmen. Andererseits schafft sie – gut genutzt – in mehrerer Weise Vorteile: eine günstige Verteidigungs-Möglichkeit und interessante Szenerien.

Wie jede Stadt in Italien ist auch Urbino über Epochen hinweg als Ganzes eine Festung. Bernardino Baldi weist darauf hin, daß dafür gezielt die Natur beobachtet und ausgenutzt wird: der Abhang bzw. die Tiefe des Tales.[3]

Baldi macht auch auf einen weiteren Aspekt der Natur-Ressourcen aufmerksam: Die Stadt hat genügend eigene Wasser-Quellen und muß bei Belagerung keinen Durst fürchten.[4]

Die Lage von Städten auf dem Berg hatte schon der Theoretiker Leon Battista Alberti in seinem Architektur-Lehrbuch (um 1460) allgemein als vorteilhaft begründet: Sie genießt »einen großen Vorteil für ihr Aussehen (›decoro‹) [als imposante Fern-Wirkung], für ihr Gefallen (›piacevolezza‹) [als interessantes Gelände] und vor allem für ihre Gesundheit und Sicherheit«.[5]

Ökologisches Bauen

Leon Battista Albertis Konzeption für sein berühmtes Buch über die Architektur ist eine Sammlung des verbreiteten Wissens seiner Epoche. Seine Grundlage ist eine ökologische Theorie, die der Autor lediglich mit anderen Begriffen formuliert, als es heute üblich ist. Seine These lautet: Wer gegen die Natur arbeitet, den zerstört sie am Ende; daher soll der Architekt sie erkennen, lieben und im Bund mit ihr gestalten.

Klimatisierung: Einige Hinweise auf die Sorgfalt der Beobachtung: Leon Battista Alberti möchte keinen Zug-Wind in Wohn-Vierteln, daher bevorzugt er krumme Straßen.

Ebenso wie Alberti und auch Luciano Laurana ist Francesco di Giorgio Martini ein aufmerksamer Beobachter der Verhaltens-Weisen der Natur, wenn er sagt: »Gegen die Kälte muß die Wand nicht dick sein [weil man die Punkt-Heizung von Kamin und nicht die Raum-Heizung des 20. Jahrhunderts benutzt], aber gegen die Wärme.«[6] [161, 251/252, 265, 271]

Aus der Beobachtung der Natur geht auch der Umgang mit dem Feuer hervor, zu dem der Wind gehört.

Francesco di Giorgio Martini beschäftigt sich mit den Kaminen, die häufig rauchen. Er untersucht sie und verbessert ihren Zug. Die Verfahren dazu beschreibt er in seinem Buch über die Architektur.

Urbino wird offensichtlich dafür berühmt, daß es außerordentlich gute Kamine hat. Francesco da Mercatello schreibt 1480, es gäbe am Hof 40 Kamine, die nicht qualmen.[7]

1484 schickt Francesco di Giorgio Martini dem Marchese von Mantua Zeichnungen von Kaminen, die er in Urbino angelegt hat, – mit der Versicherung: Sie funktionieren perfekt.

Erdbeben. Zur Auseinandersetzung mit der Natur gehört auch, wie Bernardino Baldi (1587) bemerkt, die Vorsorge gegen Erdbeben. Sie wird besonders intensiv bei der Gründung

der West-Fassade zwischen den beiden Türmen gehandhabt.[8] [259]

Erhaltungs-Probleme. Die Erhaltung des Gebäudes macht nach einem halben Jahrtausend vor allem an der Wetter-Seite große Probleme.

Erschwerend kommt hinzu, daß Urbino ziemlich hoch liegt (am Mercatale-Platz 415 m über dem Meer) und daher, im Gegensatz zu vielen anderen Bereichen Italiens, im Winter gelegentlich nachhaltigen Frost hat, der das Gestein sprengt. Das Problem ist alt und bekannt. Schon Bernardino Baldi (1587) schreibt darüber.[9]

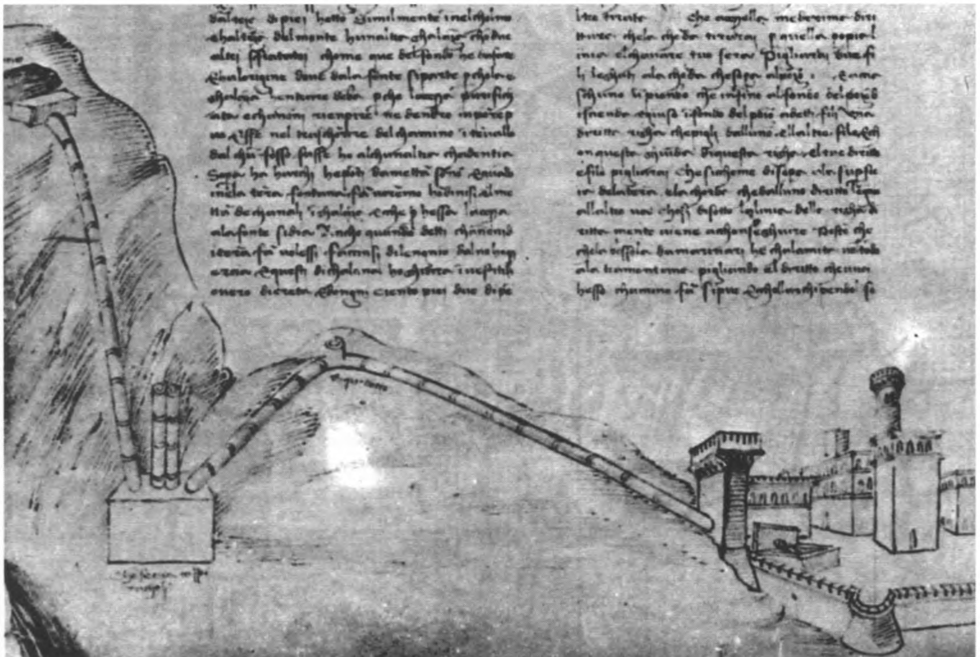
Unterkellerung. Räume zu ebener Erde leiden fast immer unter aufsteigender Feuchtigkeit. Daher sind sie normalerweise nicht bewohnbar, sondern dienen dem Handwerk, dem Handel, dem Speichern von Vorräten oder dem Vieh. Hier jedoch gibt es am Berg-Hang zwei Wirtschafts-Geschosse, also Unterkellerungen, wie Baldi feststellt. Deshalb sind Erd- und Obergeschosse »frisch« (›fresche‹), »trocken« (›asciutte‹) und »gesund« (›sane‹).[10] [169 ff.]

Wasser

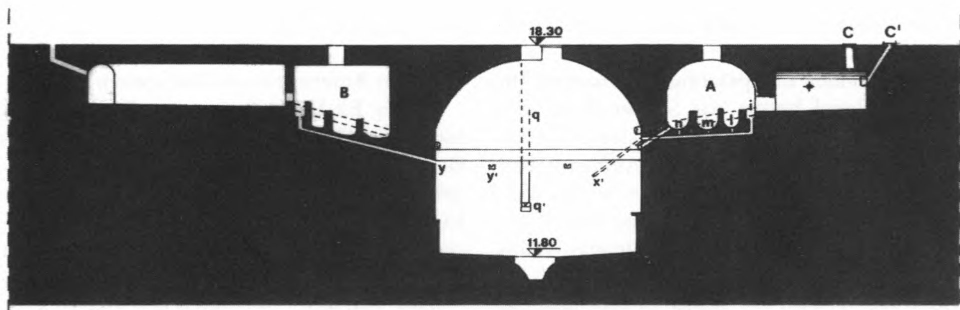
Eine Form ausgefeilter Rationalität zeigt sich im Umgang mit dem Wasser. Die erste Tätigkeit, die von Francesco di Giorgio Martini in Siena erwähnt wird: 1469/70 arbeitet er als Wasser-Ingenieur.

Der Haupt-Korridor des oberen Wirtschafts-Geschosses im Keller ist nicht nur ein Transport-Weg für Menschen und Güter, sondern auch für das Wasser: Unter dem Fußboden verläuft ein breiter Kanal.

Das Prinzip des Umgangs mit dem Wasser: Es wird an mehreren Stellen des Hauses wiederaufbereitet – zur erneuten Verwendung, egal wie schmutzig es ist. Dies geschieht für unterschiedliche Zwecke durch zwei Arten von Filterungen.



Francesco di Giorgio Martini projektiert eine Wasser-Leitung.



Unter der Pflasterung des Ehren-Hofes: ein ausgebreitetes Sammel-System für das Wasser mit seinen Behältern (Zisterne) und Filtern.

Im einem unterirdischen Raum (Nr. 6), der mit kleinen Decken-Öffnungen vom hängenden Garten aus beleuchtet ist, wird aus einem Brunnen das Wasser hochgeholt und in ein Becken mit Filter-Stoff geschüttet.

Offensichtlich aus der Kenntnis antiker Bauten stammt das technische System der Wasser-Leitungen unter den zahlreichen Fußböden. Die Rohre sind in Terracotta angefertigt. Mit demselben Verfahren werden auch Dach-Ziegel gebrannt. Das Zusammenfügen der Röhren unterscheidet sich praktisch nicht vom heutigen.

Es gibt mehrere Leitungs-Netze. Das erste sammelt das Regen-Wasser. Von den Dächern läuft es durch Wasser-Speier in den Ehren-Hof. Damit es abfließen kann, ist die Mitte des Platzes etwas erhöht. Rundherum unter dem äußeren Streifen des Pflasters sammeln es Kanäle auf. Von hier aus wird es in Zisternen geleitet.

Das Wasser wird in einem Netz von Zisternen aufbewahrt.[11] Die wichtigsten liegen seitlich unter dem Ehrenhof, in der Mitte unter dem hängenden Garten, unter der Küche und im zweiten Hof. Daneben gibt es kleinere Becken. Meist stehen sie im Zusammenhang mit den größeren.

Das zweite Netz von Kanälen sammelt das Abwasser und führt es ins unterste Geschoß des Wirtschafts-Bereiches[12] – in große Becken. Sie liegen unter der Latrine links neben dem westlichen Turm, hinter ihm, und rechts von ihm unter der Toilette des Bades. Zwei weitere Becken breiten sich unter den Pferdeställen aus.[13]

Ein Jahrhundert später berichtet Bernardino Baldi (1587), dieses Kanal-System sei leider in der Unterhaltung vernachlässigt worden und daher jetzt unbrauchbar. Ihm ist unbegreiflich, warum dies geschah: Denn es diente doch der Annehmlichkeit (›comodità‹).[14] So war es als System gut erfunden, aber für die Leute, die es nach Federicos Zeit pflegen sollten, offensichtlich zu kompliziert.

Auch im nahen Kloster Santa Chiara, das Francesco di Giorgio Martini umbaut (zum Teil von Federico finanziert), wird das Wasser ähnlich wie im Grafen-Haus gesammelt, u. a. in der Mitte der Terrasse. Von dort fließt es in vier Zisternen. Darin wird es von Becken zu Becken bewegt und schließlich gefiltert.

Die Fäkalien fallen in einen großen Keller und werden von dort als Dünger auf die Felder gekarrt – ein ökologisches Verfahren.[15]

Darstellungen des Wassers. An vielen Stellen wird der Wert des Wassers symbolisch dargestellt – in etlichen Intarsien. Dies geschieht stets in der Gestalt eines Stereotyps: des Brunnens. Mit diesem Wasser verbinden sich Assoziationen: Trinken, Kühle, Behaglichkeit.

Die Bilder des Wassers im Grafen-Haus bedeuten: Wasser im Überfluß zu haben – über das normale Lebens-Niveau hinaus. Dieser Besitz wird ritualisiert und mit Phantasien umgeben. Wie üblich sind Putti ein Abstraktions-Symbol, für das, was der Betrachter selbst sinnlich tun möchte.

Präsentation des Wassers. Im Audienz-Raum zeigt die Intarsia-Tür zum Schlaf-Zimmer vier Bilder mit prächtigen Brunnen. Im Saal der Engel besitzt das Südost-Portal ein Intarsia-Bild: Putten tanzen wie kleine Kinder um einen Brunnen. Auf seinem Aufbau haben sich Adler niedergelassen, darüber stehen weitere Putten und ganz oben eine Figur. Im Gast-Zimmer vor dem Aufenthalts-Raum (›Sala degli angeli‹) zeigt das Intarsia-Bild am Portal zur ›Loggia del gallo‹ in den unteren Feldern zwei üppige Brunnen. Unter ihnen spielen zwei Putten mit einem Gehänge. Im Wasser stehen zwei Reiher, die angebunden sind. In der Bekrönung sehen wir einen Hermelin und darüber ein Spruch-Band. In einem oberen Feld steht ein Tisch mit zwei Raub-Fischen. Das Waffen-Portal im oberen Flur zeigt in einem Intarsia-Bild eine Brunnen-Schale mit zwei Putten und einem reichen Aufbau.

Das Bad. Zum größten Vergnügen wird das Wasser in einem Bad, das zwischen den beiden Türmen in der West-Fassade im Wirtschafts-Geschoß angelegt ist [178/179].

Haltbare Lebens-Mittel

Stets war es ein großes Problem die Lebens-Mittel, die von Natur aus rasch verfallen, dauerhafter zu machen. Zum Beispiel wird Milch in Käse umgewandelt. Fleisch und Fisch läßt sich einpökeln oder räuchern.

Eine wichtige Vorrichtung zum Aufbewahren ist in Urbino seit dem Mittelalter, vielleicht schon seit der Antike verbreitet: Viele Häuser sind mit einem Eis-Keller ausgestattet.[16]

Alte Leute erzählen: »Wenn es nachts geschneit hatte, ging der Vater mit einem Wagen auf die Felder, sammelte den Schnee ein, bevor er schmolz und brachte ihn in das tiefe Keller-Loch. Dort wurde er abgedeckt, so daß er sich lange, oft bis in den Herbst hinein hielt.«

In Gubbio gehören die Eiskeller, neben den Brunnen in den Gärten und der Kanalisation in der Mitte der Straßen, zur Infrastruktur der mittelalterlichen Neustadt.

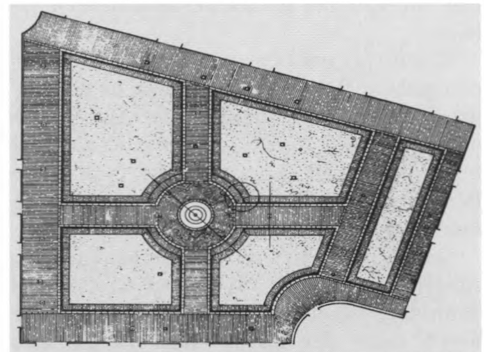
Im Hause Federicos gibt es unter dem ›hängenden Garten‹ einen Eis-Keller von besonders großem Ausmaß. Sein Eis-Vorrat wird sowohl zum Kühl-Halten von Lebens-Mitteln wie zum Anfertigen von Eis-Speisen benutzt.

Dieser Eis-Keller liegt einige Treppen hoch hinter der Wäscherei. In diesem Raum ist der Boden als eine tiefe trichterförmige Wanne angelegt. [112] Im Winter wird der Schnee vom hängenden Garten durch ein Loch in der Decke hinuntergeschaufelt und mit Stroh bedeckt, vermag dadurch ziemlich lange zu überdauern.

Der Garten. [181] Auch den Garten können wir unter dem Aspekt der Ökologie sehen. In der mittelalterlichen Stadt gibt es, um den Befestigungs-Ring nicht zu weit anlegen zu müssen und um seine Innen-Fläche zu nutzen, fast keinen Platz für grünen Frei-Raum. Nicht einmal die Oberschicht kann sich das Privileg eines Gartens leisten.

So überrascht es nicht, daß der Garten im Grafen-Haus nicht zu ebener Erde angelegt wurde, sondern als Dach des Wirtschafts-Geschosses – als ›hängender Garten‹. Er fängt Regen-Wasser für die Zisterne auf. Im Sommer hat er ein angenehmes Klein-Klima: durch die Verdunstungs-Feuchtigkeit der Pflanzen.

Langzeit-Denken. Verbreitet ist die Erfahrung des Zeit-Alters, die Francesco di Giorgio Martini so formuliert: Da das Leben kurz ist, baut ein Bau-Herr nicht nur für sich selbst, sondern auch für seine Nachkommen.[17] Das bedeutet: das Konzept für das Produkt wird wesentlich unter dem Gesichtspunkt der Dauerhaftigkeit entwickelt.



Rekonstruktions-Vorschlag aufgrund gefundener Spuren für den Hängenden Garten um den Brunnen.

Die Organisation des Hofes

Das Haus als Wirtschafts-Betrieb

Das Grafen-Haus ist ein großer Betrieb. Es besitzt viele Betriebs-Zweige: Ernährung, Transport, Bürokratie, Unterkunft für die Grafen-Familie, Repräsentation, Staats-Gäste.

Die Zweige, denen keine oder nur wenig Repräsentation zugebilligt werden, haben ihren Ort in den vielen Räumen am Berg-Hang.

Baulich sind sie die zweigeschossige Unterkonstruktion (Subkonstruktion) des repräsentativen Oberbaues.[1]

Das Hofämter-Buch. Wir verdanken einem unbekannten Autor Einblick in die Organisation des Betriebes. Vielleicht hat sich der Haus-Hofmeister, d. h. der Leiter dieses Betriebes, um 1490 die Mühe gemacht, das Hofämter-Buch zu schreiben.

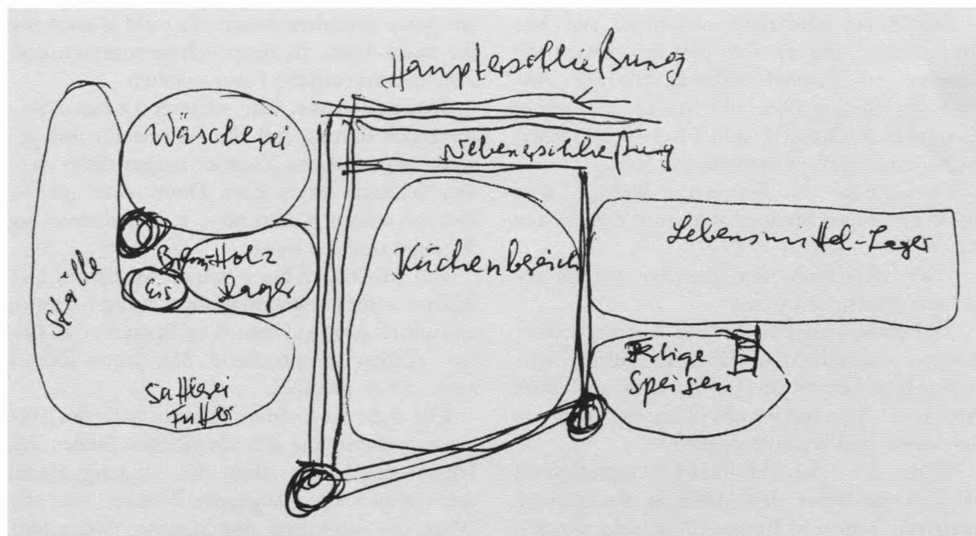
Das Manuskript dient als eine Art Hand-Buch: es skizziert die Arbeitsteiligkeit, die Arbeits-Stellen, die Aufgaben jedes einzelnen Bediensteten und die ausgefeilten Zusammenhänge der Organisation.[2] Eine solche betriebswirtschaftlich-organisatorische Quelle ist einzigartig und hat einen außerordentlich hohen Wert.

Was bewegt den Autor dazu, ein solches Manuskript zu schreiben? Geschieht es in einer Krise, in der sich viele Verhaltens-Weisen verändern? In diese Richtung deuten viele Ermahnungen. Der Autor formuliert nicht nur Regeln der gewöhnlichen Erziehung und der Kontrolle, sondern zeigt sich auch besorgt, daß das hierarchische Gefüge sich zu sehr lockere.

Was zuvor selbstverständliche Sitte war, durch Erfahrung erarbeitet und als Gewohnheit wiederholt, soll nun zu einer Rechts-Form verfestigt werden. Der Autor hofft, es dadurch vor Verfall zu schützen oder vor unerwünschter Veränderung zu bewahren. Daher versucht er, Verhaltens-Weisen festzuschreiben: sie zu kodifizieren, d. h. zu verrechtlichen.

Wir können dies als einen Hinweis lesen, daß ältere Verhaltens-Weisen nicht mehr selbstverständlich sind.

Wir können auch fragen, ob der Autor den Wunsch nach einer stärkeren Hierarchisierung



dieser komplexen Organisation hat. Vielleicht ist dies ein Parallel-Vorgang auf unterer Ebene zu dem Prozeß, der in oberer Ebene abläuft: Die Fürsten-Macht wächst. Ihre Unterseite ist eine zunehmende Bürokratisierung der Regulative und damit auch der sozialen Organisationen sowie der Sozialform der einzelnen Charaktere.

Der Signore. An der Spitze des immensen Apparates steht der Signore, d. h. der Fürst.[3] Er hat keine direkten Aufgaben. Regelmäßig hält er Audienz. Dies ist ein Mittel, sich zu informieren. Der Signore berät mit den Amts-Trägern. Dies kann einzeln oder in Sitzungen geschehen.

Die normalen Betriebs-Abläufe liegen fest. Sie sind teilweise hochgradig ritualisiert. Die einzelnen Ämter haben weitgehende Eigenverantwortung, d. h. sie entscheiden selbst. So besteht die wichtigste Aufgabe des Signore darin, in Fällen von Unsicherheit und Konflikten zu koordinieren.

Vertreter des Signore ist der Kanzler. Dies ist bis zu seinem Tod 1488 Ottaviano degli Ubaldini [77, 86, 90/91, 116].

Der Betriebs-Leiter. Die Fäden des Betriebes laufen in der Verwaltungs-Ebene beim Meister des Hauses (›Maestro de Casa‹), dem Haus-Hofmeister, zusammen.

Der Autor beschreibt ausführlich die Anforderungen, die an ihn gestellt werden. Er skizziert ein Personal-Profil: Er soll rasch entscheiden, fleißig, über alle Maßen gut, seiner Exzellenz zu Diensten sein. Und auch Autorität haben, so daß jedermann ihn achte.

Er verwalte das Haus mit Strenge, aber auch mit Gerechtigkeit und mit den besten Sitten.

Hier balancieren sich mehrere Verhaltens-Weisen wechselseitig aus.

Weiterhin wünscht ihn der Autor gebildet, integer, unterscheidungsfähig. Er soll ein Vorbild geben. Sein Auftreten sei sanft und ohne Arroganz. Selbstverständlich ist er auch im Schreiben und Rechnen geübt.

Kurz: der Haus-Hofmeister repräsentiert als Betriebs-Leiter die Autorität des Signore, auch mit Lob und Strafe. Er ist sein verkleinertes Abbild in einer komplexen Betriebs-Struktur.

Die Dienste für das Essen. Welche außerordentliche Wertschätzung das Essen besitzt, zeigen die Positionen: Sieben Ämter sind allein für die Tafel zuständig (hinzu kommt weiter unten in der Liste der umfangreiche Küchen-Bereich). Sie werden gleich nach dem Amt des Haus-Hofmeisters angeführt.

Bis heute gelten Essen und Trinken als eine fundamentale Lebens-Ebene. In Italien wird sie mit Genuß erfahren und kulturell organisiert. »Es hat sich nicht viel geändert«, sagt Gabriele Monti. »Von Kind an bleibt das Essen ein Lebens-Mittelpunkt.«

Der Arzt. Der Hof besitzt einen eigenen Arzt. Dieser genießt hohes Prestige – das zeigt die Reihen-Folge: Die Position des Hof-Arztes folgt unmittelbar nach dem Dienst für das Essen.

Der Kammerdiener besorgt mit Hilfe eines Stabes von Bediensteten den persönlichen Bereich des Signore. Eine ähnliche Arbeits-Gruppe versorgt die Signora. Innerhalb dessen spielt eine besondere Rolle: der Dienst im Schlaf-Zimmer.

Der Barbier hat im Haus einen eigenen Laden. Ähnlich wie bei vielen anderen Ämtern wird Wert darauf gelegt, daß dieser Mann ein gutes Aussehen besitzt. Er wird ja auch für die Staats-Gäste in Anspruch genommen und soll eine ordentliche Figur machen.

Haus-Dienste. Ein weiterer Dienst kümmert sich darum, daß alle Räume für ihre jeweils notwendigen Zwecke hergerichtet werden: je nach Tages-Zeit. Denn viele spielen sich im selben Raum ab – z. B. teilweise das Schlafen und das Essen.

Das Hofämter-Buch nennt Maximen: Die Räume sollen bequem, gesund, luftig (›ariosi‹), freundlich (›alegri‹) sein. Die Fenster und Türen werden entsprechend den Jahres-Zeiten zum Lüften geöffnet.

Das Amt für kleinere Dienste hat zwei Träger, die »jeden Tag die öffentlichen Stellen des Hauses fegen, vor allem die Eingangs-Halle, die Treppen, die Gänge, die Portiken und alle Wege, bis zum Saal des Signore, [weiterhin]

Holz in den Großen Saal schleppen und allen Unrat aus dem Haus räumen«[4] [221].

Ein dritter Träger hat den ganzen Tag darauf zu achten, daß aller Kot sofort weggeschafft wird, den die große Zahl von frei herumlaufenden Hunden macht.

Das Hofämter-Buch stellt immer wieder heraus, wieviel Wert der Hof auf Sauberkeit legt. Diese Akzentuierung bedeutet aber auch, daß sie ein Problem ist.

Der Bereich des Signore, soll nicht nur Tag für Tag, sondern sogar Stunde um Stunde gefegt werden, sogar die Wände und Zimmer-Decken.[5] Immer wieder wird das Wegräumen des Abfalls angemahnt: offensichtlich lassen ihn die Leute achtlos fallen.

Diesem Haus-Dienst obliegt auch die Wache, zusammen mit dem Schließ-Dienst für alle Türen. Die Bediensteten, die für die Reinigung zuständig sind, haben also eine Vertrauens-Stellung und sollen zugleich eine gewisse soziale Zugangs-Kontrolle im Haus ausführen.

Die Erzieher der Pagen. Der Aufsicht über die Pagen wird geradezu eine Erziehungs-Lektion vorgeschrieben. Maxime: Familiarität [106]. Die Aufsicht soll die jungen Leute, die zum Lernen an den Hof geschickt werden, »wie die eigenen Söhne behandeln«.

Zweite Aufgabe: auf ihren ehrlichen Lebens-Wandel achten. Auch dies ist für die Söhne der Privilegierten nicht selbstverständlich. Maßnahmen werden genannt: Die jungen Leute nie allein laufen lassen, vor allem nicht nicht zu »suspekten Orten«, und sie zu Fähigkeiten anleiten.

Die Pagen stammen aus den wichtigen Familien des Territoriums. Die Hoffnungen ihrer Eltern dürfen nicht betrogen werden.

»Wer sich jedoch dumm anstellt, gedankenlos oder lasterhaft und schurkisch lebt«, den soll die Aufsicht entweder nach Hause oder anderswohin schicken, damit er selbst oder die anderen »keine Zeit verlieren«.

Oder er soll »zum Militär oder in ein Büro gesandt werden, wo er geeigneter sei«[6].

Heizungs- und Beleuchtungs-Dienst. Ein umfangreicher Dienst versorgt die Kamin-Heizungen, die zur rechten Zeit am Morgen angezündet und dauernd unterhalten werden müssen. Es geht also ziemlich komfortabel am Hofe zu.

Hinzu kommen die Beleuchtungen. Damit man nachts nicht »völlig im Dunkeln gehe? (›totalmente a lo scuro‹), soll für Licht gesorgt sein. In der Eingangs-Halle hängt eine große Laterne. »Auch die Treppen und Zugänge – vom Eingang bis zum Raum des Herzogs«[7] haben Licht.

Die Pagen müssen auch Dienste tun: Sie tragen die Doppelleuchter. Ihnen obliegt es auch, nach dem Essen auszufegen.

Der Meister der Wachs-Kerzen führt die Aufsicht über die Beleuchtung.

Der Almosen-Verwalter kümmert sich um die »Geschenke«.

Er sorgt zuerst für die Mitglieder der Klöster, »am meisten für die Schwestern von Santa Chiara«, des privilegiertesten Klosters in der Stadt. »Wie das Haus an sie denkt, sollen sie in ihrem Gebet an das Haus denken, an die Toten wie an die Lebenden«

»Do ut des.«

Dann kümmert sich der Almosen-Verwalter darum, daß, »wenn der Signore [auf dem Weg] arme Leute [›poveri‹] trifft, er [auch] Geld bei sich hat, um ihnen ein Almosen zu geben.« Es ist also eine gewisse Sozial-Fürsorge etabliert.

Weiterhin gibt der Almosen-Verwalter »den Armen, die zum Haus kommen, nach der Ordnung«. Dabei sieht er darauf, daß sie die Gaben »an einer entlegenen Stelle« erhalten, »damit sie nicht ins Haus« kommen und keine »Unsauberkeit dort hineintragen«[8].

Der Apotheker muß auf den Jahr-Märkten im Großen einkaufen. Weiterhin stellt er, mit einem Burschen, Wachs für die Kerzen-Beleuchtung sowie destilliertes Wasser und Parfüme her – alles mit größter Sauberkeit, trocken und luftig aufbewahrt.

Der Einkäufer, »ohne private Belastung und Leidenschaft«, unterstützt von einem Hilfs-Burschen und einem Träger, soll die Waren stets gegen Barzahlungen erwerben, weil es »ehrenwerter ist und er besser bedient

wird, ausgenommen große Posten wie Fleisch u.a.«[9] Er darf nicht nach Vorliebe einkaufen, sondern, wo es am besten ist. Er arbeitet täglich mit dem Tafel-Meister zusammen und wird abends vom Haus-Hofmeister kontrolliert.

Eine Vielzahl von Kontroll-Regeln weist darauf hin, daß dieser Posten offensichtlich für Korruption anfällig ist.

Die Vorrats-Verwaltung. Im Funktions-Ablauf folgt das Amt des Vorrats-Verwalters. Der »fleißige und leidenschaftslose« Mann soll »sorgfältig und rücksichtsvoll« die Verteilung der Einkäufe vornehmen. Er führt Buch über Eingenommenes und Ausgegebenes und muß den Einkäufer kontrollieren, daß dieser kein »schlechtes Zeug« heranschafft.[10]

Eigens verwaltet wird das Sattel- und Zaumzeug für die Pferde.

Der Guts-Verwalter. Nach der Küche (siehe unten) beschreibt das Hofämter-Buch das Büro des Hauptverwalters (›factore generale‹) der gräflichen landwirtschaftlichen Güter. Er soll darauf achten, »daß das Vieh dem Signore zukäme und nicht den Arbeitern oder anderen Personen, wie es in der Vergangenheit [wohl manchmal] geschah [!]«[11].

Und daß kein Land unbearbeitet bleibe sowie das Obst der Bäume an den Landstraßen dem [Hof des] Signore geliefert wird.

Offensichtlich ging es in der Vergangenheit, unter Federico, großzügig zu. Das soll sich nun ändern: Was an Land, Haus-Besitz u.a. aus der Hand geriet, muß nun wiedergeholt werden. Auch Wein darf nur noch einmal im Jahr an die Beschäftigten ausgeteilt werden.

Allerlei Schwarz-Geschäfte müssen aufhören, auch die Gewohnheit, daß Hof-Beamte unter der Hand etwas zugesteckt bekommen.

Der Hauptverwalter muß weiterhin auf Inventare, Konten-Führung und Qualität der Waren achten sowie der Verschwendung entgegenwirken.

Der Haus-Verwalter (›massaro‹) muß die Produkte der Güter nach Auftrag des Haus-Hofmeisters oder Tafel-Meisters genau zuliefern: Da von den Guts-Arbeitern offensichtlich viel mitgenommen wird, vor allem Stroh und Brenn-Holz, oder auf eigene Faust verkauft wird, soll er sehr wachsam sein.

Der Haus-Kaplan soll der »Vater der Seelen sein«, »etwas Bildung besitzen«, »gute Manieren haben«, »sanft im Gespräch«[12] sein und den Haus-Hofmeister und andere daran erinnern, welche kirchlichen Gepflogenheiten zu beachten sind.

Offensichtlich steht es mit der kirchlichen Frömmigkeit nicht besonders gut.

Musikanten. Am Hof sind auch angestellt: Sänger und Musikanten sowie eine Gruppe von Pfeifern und Trommlern. [201]

Der Kämmerei wird vorgeschrieben, alle Geld-Eingänge nach Sache und Ort zu trennen, jährlich Bilanz zu machen und auf die Geld-Politik zu achten.

In ihr Ressort gehören auch die Einkünfte aus den Land-Gütern, die Abgaben u. a. Sie soll weiterhin die Kosten des Haus-Wesens beobachten. Ferner ist sie zuständig für die Gehälter, die alle drei oder vier Monate ausgezahlt werden.

Weil es sehr viele Menschen gibt, die nicht lesen und schreiben können, müssen die Bediensteten die Leute kennen, wenn sie mit Kreuzen unterzeichnen.

Das Amt der Garderobe, mit einem Chef und drei Untergebenen, verwaltet alle Gerätschaften, Bett-Laken, Tisch-Tücher sowie die Kleidung der Haus-Gemeinschaft und des Signore, auch dessen Feld-Ausrüstung.

Sie achtet darauf, daß alles je nach Ort und Zeit gewechselt wird, daß es seine Form behält, sich nicht vorzeitig verbraucht und von jedem in Ordnung gehalten wird.

Reform der Kanzlei. Nach dem Amt des Bibliothekars wird die Kanzlei beschrieben. Der Autor des Hofämter-Buches macht aus seiner Abneigung und Kritik keinen Hehl: Federico sei die meiste Zeit außer Haus gewesen, habe seine Funktion auf seine Weise ausgeführt, vor allem darin, was er besiegelte.

Eine »neue Ordnung« sei notwendig, der Signore (Guidobaldo) soll sagen, was er wünscht.

Der Autor schlägt eine Zentralisierung innerhalb des Amtes vor, die Hauptverantwort-

lichkeit und Kontrolle eines einzigen Sekretärs, ferner feste Termine für die Zusammenkunft aller Kanzlei-Beamten.

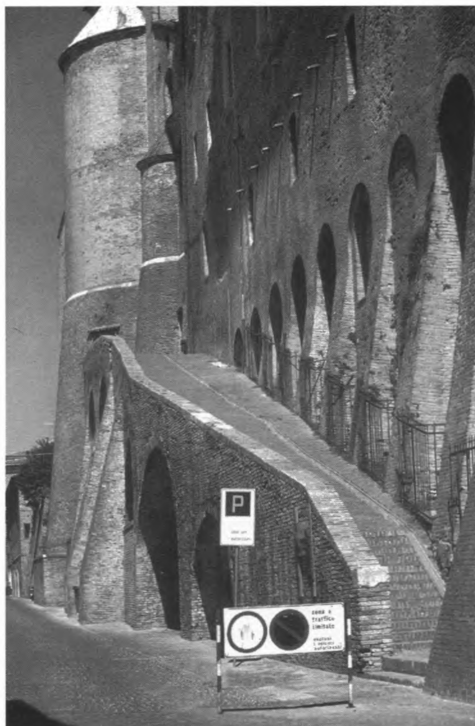
Das Archiv mit den Bullen, Privilegien u. a. soll an einem sicheren Ort untergebracht sein. Der Bibliothekar soll ein Register aller Dokumente haben.

»Mir gefällt auch der Mißbrauch nicht, den unser Herzog Federico seligen Angedenkens dem Ser Andrea konzidierte, Gnaden-Erlasse für angerichtete Schäden auszustellen. Mit der Zeit wollten das auch alle anderen machen ... Die Gnaden-Erlasse sind Sache des Signore oder seiner Statthalter; und wenn der Signore [Guidobaldo, im Gegensatz zu seinem Vater] keine Last mit den Audienzen haben will, sollen die Kanzlei-Beamten die Erlasse wenigstens so machen ..., daß sie abends alle dem Signore vorgelegt werden ...«[13]

Die Dienste für die Besucher haben einen beträchtlichen Umfang, weil der gesamte obere Süd- und West-Trakt am Ehren-Hof den Staats-Gästen dient.

Kranken-Pflege. »Der Kranken-Pfleger, ein Mann oder eine Frau, soll [wegen der Ansteckungs-Gefahr] seinen Raum und seine Arbeit außerhalb des Grafenhauses haben, aber in der Nähe; dorthin werden die Kranken geschickt.«[14]

Der Geistliche soll jeden Tag vorbeikommen.



Das Grafen-Haus steht auf hohen Substruktionen, hinter denen sich die Wirtschafts-Geschosse ausbreiten. Im untersten Geschoß werden die Fäkalien gesammelt – sie dienen als Dünger [178]. Eine Rampe führt auf den Stadt-Platz. (Die Straße wurde im 19. Jahrhundert angelegt.)

Der Wirtschafts-Betrieb in den Keller-Geschossen

Da Federico für sein Haus zum Platz hin keine Erweiterungs-Möglichkeiten hat und jeder Aufkauf von Grundstücken überdies sehr viel Geld kostet, erweitert er es am Berg-Hang. Von halber Höhe aus läßt er einen gigantischen Komplex hochbauen.

Das unterste Geschoß, das am meisten im Berg steckt, nutzt er für das Wasser-System [163], das zweite für den immensen Wirtschafts-Betrieb des großen Hauses.

Nach der Mailänder Erfahrung der Pest-Jahre entwirft Leonardo da Vinci (1452–1519) eine zweigeschossige Stadt-Anlage (1484/85). Die untere Stadt, von Kanalisations-Anlagen und von Transport-Kanälen durchzogen, soll der Notdurft, dem Erwerbs-Leben und dem Verkehr dienen. Hat er diese Idee für eine Übereinander-Schichtung der Ebenen von hier – aus in Urbino? Aus den Nachrichten, die unter Architekten mündlich kursieren?

Zahlreiche spätere Besucher bemerken die Vielfalt der Räume und gewiß nicht nur der repräsentativen, sondern auch der Betriebs-Räume.

1480 meint Antonio da Mercatello, der Palazzo besitze 250 Räume, 660 Öffnungen von Türen und Fenstern, 40 Kamine, weiterhin Loggien und Höfe, Ställe und Küchen sowie »Räume für Wein, Getreide und Mehl«[15].

Bernardino Baldi (1590) spricht von »diesem großen Bau (›fabbrica‹), der einer Stadt ähnlich ist«.[33] Und – mit Bezug auf Castigliones ›Il libro del cortegiano‹ (um 1507) – schreibt Baldi, daß der Gebäude-Komplex »nicht einem Palast, sondern eher einer Stadt in Form eines Palastes ähnlich sei«.[16] Er gebraucht sogar das Wort »Maschine« (›macchina‹).[17] [277]

Zugang und Zugangs-Kontrolle. Die Eingangs-Halle konzentriert den Zugang der Benutzer zum Gebäude. Der anschließende Hof ist der differenzierte Verteiler der Zugänge innerhalb des Komplexes.

Das nächste Portal des Umganges, gleich rechts, leicht erreichbar und gut merkbar, führt zu einer langen Rampe, die tief in das Hang-Geschoß hinabführt [169]. Auf der Rampe unten angekommen, steht der Eintretende auf dem Korridor, der als Verteiler-Achse des Betriebs-Geschosses fungiert. [113]

Dieser Korridor, eine Art überdachte Straße, erhält verhältnismäßig viel Licht. Ist er einst auch eine Art Aufenthalts-Raum für die Bediensteten?

Die leichte Zugänglichkeit zum Hof, die offensichtlich mit dem Regierungs-Stil Federicos zusammenhängt, drückt sich auch darin aus, daß für den Wirtschafts-Betrieb eine Anzahl von Eingängen unterschiedlicher Art angelegt wurde, vor allem mehrere an der West-Fassade [172]. Ihre Kontrolle erfolgt offensichtlich nicht zentral durch ein funktionalisiertes Wach-Personal, sondern durch die Leute an den Arbeits-Plätzen selbst, an der Südseite durch Küchen- und Stall-Meister.

Wasch-Bereich. Der ausgedehnte Wasch-Saal [113] am Beginn des Korridors ist funktionell eingeteilt. Zu- und Abgang erfolgen über zwei Rampen und einen Aufzug an der Nord-Wand. Aus vier Wasser-Stellen werden die einst freistehenden Wasch-Bänke versorgt.

Es gibt einen eigenen Raum für das Personal, also ein Zimmer außerhalb der Arbeits-Stelle, das auch heizbar ist, – für etwa zehn Personen – ein Zeichen des entwickelten Umgangs mit der Arbeit. Welche Geschichten erzählen sich die Leute hier?

Den Wasch-Raum überdeckt das übliche weitverbreitete Kloster-Gewölbe. Dort hängen die Bediensteten an vier großen Ringen eine Menge Wäsche auf. Wo wurde getrocknet? Gab es einst eine Reihen-Folge von Wasch- und Trocken-Tagen?

Merkwürdig ist, daß der Wasch-Bereich mit mehr Luxus ausgestattet ist als die meisten anderen Räume. Das Kloster-Gewölbe besitzt sogar skulpierte Kapitelle. Hinzu kommt der allgegenwärtige Adler Federicos. Geht das auf den Wert der Gegenstände zurück, etwa auf das kostbare Textil?

Was signalisiert die Teilung des Fußbodens? Vielleicht Waschen und Färben? Ist der Raum einst mit einer Holz-Wand unterteilt?

Der Transport vieler Güter, darunter der Wäsche und Speisen, zu den Obergeschossen erfolgt mit Hilfe mehrerer Aufzüge.

Die Transport-Dienste

Am Ende des Korridors im Wirtschafts-Geschoß folgt nördlich der Bereich der Ställe (›scuderia‹). [113]

Das Hofämter-Buch beschreibt, wie der Haus-Hofmeister den Transport-Dienst im Bereich der oberen Ställe des Betriebs-Geschosses organisieren läßt.[18] Die Tiere haben die Funktion von Verkehrs-Mitteln.

Pferde sind die schnellsten Fortbewegungs-Mittel, die es gibt, außerdem für längere Strecken geeignet. Aber teuer und privilegiert.

Die Maulesel tragen in Begleitung eines Maulesel-Treibers, der auf einem zweiten Tier mitreitet, Personen, vor allem Frauen, in die nähere Umgebung. Daher betreut der Treiber jeweils seine zwei Tiere. Die Last-Esel dienen dem Transport-Betrieb. Der Bedienstete hat dafür zu sorgen, daß er sie nicht überlädt.

Das Sattel- und Zaumzeug betreut ein eigener Verwalter.

Den Transport-Dienst teilt das Büro des Haus-Hofmeisters ein. Tiere und Betreuer sind jeden Tag bis zu 20 Meilen unterwegs. Es ist angeordnet, daß sie im Überfluß zu essen bekommen, wann und zu welcher Zeit es ihnen gefällt.

Die Tiere »sollen gut und mit großer Rücksicht behandelt werden, denn sie ermüden mehr als jeder andere im Haus«[19]. Wer allerdings als Begleiter bummelt, erhält Abzüge von zweimonatigen Gehalt, weil er »Zeit durch Untätigkeit verliert«[20]. Gefragt: eine kontinuierliche Effizienz, die sich ressourcenschonend einteilt, damit sie dauerhaft zur Verfügung steht.

Die Pferde dienen, ähnlich manchen heutigen Autos, auch dem Sport (Turnieren) und der Repräsentation. Dafür arbeitet »ein sehr guter Zureiter«.

Der Oberstallmeister, der über einen eigenen Raum als Büro verfügt, und sein Vertreter, der Stallmeister, kooperieren mit dem Haus-Hofmeister. Sie stellen die Leute ein, loben und bestrafen, entlassen, sorgen dafür, daß Futter-Mittel bestellt, gelagert und verteilt werden, führen die Inventar-Listen, haben auch tiermedizinische Erfahrungen, kontrollieren, daß die Ställe sauber sind, »drinnen und draußen, genauso [!] wie jeder andere Teil des Hauses«[21].

Daneben gibt es einen Stall-Meister für die Maultiere. Je vier bis fünf Pferde werden von einem Stall-Diener (›famiglio‹) betreut, je drei von einem Stall-Jungen (›ragazzo‹). Jeder Stall-Diener »soll sehen, daß er den Stall-Jungen lehrt, die Pferde zu beherrschen und nicht zu pennen»[22].

Wie üblich, muß immer jemand im Stall sein, weil irgendetwas bei den Tieren geschehen kann. Zweitens: für den Fall, daß Aufträge eingehen. Daher sollen die Stall-Diener im Stall schlafen, wahrscheinlich im ersten Raum, der vor allem der Zuarbeit dient, auf Stroh, »ihnen gebe man auch eine Decke und ein Laken«[23]. Nachts brennt stets Licht.

Morgens müssen sie, einer dem anderen helfend, den Pferden [im zweiten großen Raum] das Stroh wechseln und den Mist wegschaffen – mit Hilfe eines Wagens zu jeweils angegebenen Stellen.

So durchorganisiert wie die Arbeit sieht auch die Architektur aus: Der Fußboden im zweiten Raum wurde einen halben Meter erhöht, um ein besonderes Abwasser-System aufzunehmen. Ziegel markieren die Stell-Plätze für die einzelnen Pferde. Die Abtrenn-Gestänge stecken in Einlaß-Löchern.

Essen. Die Bediensteten erhalten die üblichen zwei Mahlzeiten und darüber hinaus als Zulage ein- oder zweimal am Tag Brot und Wein.

Am Morgen, gegen 10 Uhr, und am Nachmittag, gegen 17 Uhr, machen sie die ›Colazione‹, so etwas wie eine Vesper. Diese Essens-Einteilung gibt es viele Jahrhunderte. Auch die Art der Lebens-Mittel. Brot und Wein sind nahrhaft. Zum Brot kommen häufig Obst, Wein-Trauben oder Feigen, gelegentlich auch Fisch.

Noch heute erhalten Kinder oft »ein Stück Brot mit Wasser«.

Die Küchen

Im Wirtschafts-Geschoß liegen die beiden Küchen.

Die kleinere Küche (›cucinetta minore‹) dient dem Besten der Köche: Er arbeitet hier ausschließlich für den Signore.[24] Wenn Staats-Gäste im Haus sind, arbeitet ein zweiter oder einer aus ihrem Gefolge für sie.[25] Diese Küche ist funktionell ausgezeichnet organisiert: Es gibt einen Abfall-Schacht und an der Abwasch-Seite einen Ablauf für das Wasser. Unter dem Fußboden liegt eine Zisterne, aus der die Köche Wasser schöpfen. Bevor es verwandt wird, filtern sie es.

Die Köche kennen die Eß-Gewohnheiten des ganzen Hauses. Die Rezepte und Reihen-Folge der Speisen werden immerzu besprochen.

In den Pausen sitzen die Bediensteten vor dem großen, meist offenen Fenster auf zwei Bänken, unterhalten sich und schauen hinaus.

Ein Ausgang führt zur Terrasse [172]. Dort erholen sich die Leute in der frischen Luft von der Hitze der Küche. Und sie erzählen sich die Rundlauf-Geschichten aus der Stadt.

Ursprünglich gibt es hinter dem später eingefügten Kamin einen Kamin in der Breite und Höhe des gesamten Raumes. Unter seiner gewaltigen Rauch-Haube arbeitet der Koch mit seinen Gehilfen am Feuer.



Neben der West-Fassade erreichen in den Pausen die Küchen-Leute durch einen Küchen-Eingang die lange Bank: frische Luft, Ruhe, Geschichten-Erzählen [171].

Das Brennholz lagert im Raum zwischen dem großen Korridor und der Küche. Im Hänge-Geschoß, so wird vermutet, schlafen nachts einige diensthabende Gehilfen. Zu dieser Zeit genügt es, den Leuten, deren Familien entfernt wohnten, einen Schlaf-Platz zu geben.[26]

Die große Küche, links neben der kleineren, ist die »allgemeine Küche« (›cucina generale publica‹). Ein Kloster-Gewölbe mit vornehmen Krag-Steinen gibt ihr ein bedeutsames Aussehen.

Dieser hervorragend organisierte große Betrieb untersteht dem Oberkoch, dem Hauptküchenmeister. Er gibt die Anordnungen für die Köche: Die einen bedienen die »Familie« des Hauses, d.h. die ganze Haus-Gemeinschaft, ein zweiter Teil der Köche arbeitet für bestimmte »Gäste und Hofmänner? (›gentilhomini‹).

Wahrscheinlich hat der Oberkoch darauf zu sehen, daß es sauber zugeht und daß keine Lebens-Mittel verschwendet werden – offensichtlich keine leichte Aufgabe.

Er soll darauf achten, daß die einzelnen Köche dazulernen. Er muß sie kontrollieren. Und dem Tafel-Meister in den Speise-Räumen helfen, auf einen geordneten Gang der Teller und Speisen zu achten.

Wahrscheinlich schenkt die Küche auch manchen armen Leuten Essen.

Es gibt mehrere Räume, weil sich bei der Zubereitung des Essens unterschiedliche Dünste entwickeln. Dies zu steuern ist nicht einfach. So hängen in den Räumen stets starke Gerüche.

Schwierig ist die Disposition der Essen-Ausgabe. Denn die geschnittenen Portionen müssen oft zu Haus-Bewohnern, vor allem zu Gästen, gebracht werden, die ihr Essen auch in ihrem Raum einnehmen können.[27]

Küchen-Jungen besorgen die »niedrigsten Dienste«, schaffen das Feuer-Holz heran, holen die Tücher, waschen ab und fegen.

Beim Essen soll das Personal unter sich bleiben. Es ißt in der Küche an einem Tisch mit sauberen und weißen Tüchern. Das weiße Tisch-Tuch ist ein Ritual, das zu einer Verhaltens-Kultur führt: zu Sauberkeit, Ordnung und Respekt.

Die Bediensteten machen ihr eigenes Essen. Es hat nichts mit den Speisen des Signore zu tun.

Das Personal teilt seine Eß- und Schlafens-Zeit, u.a. den Mittags-Schlaf, so ein, wie es der Tafel-Meister und der Haus-Hofmeister planen.

Sorgfältig sind die Stellen zu trennen, wo zum Beispiel die Küchen-Geräte stehen und wo abgewaschen wird: In einem besonderen Raum liegt das Holz – »alles ohne den geringsten Verdacht, daß es unsauber zugehe«.

Nach Osten führt ein Korridor, über den man durch den östlichen Treppen-Turm in die Obergeschosse gelangt. Bevor die Speisen dorthin gehen, werden sie von Köchen in den anschließenden Anrichte-Räumen auf Platten sorgsam zu »Bildern« vom reichen Essen geformt

»Diese Bild-Herstellung ist jahrhundertelang ein wichtiger Teil der Essens-Kultur: Es sind rechteckige Tafeln, gut verteilt, das Personal entwickelt ein Auge dafür – das Wichtige daran ist, daß es die Leute an der Tafel zu einer bestimmten Verhaltens-Weise einstimmt, sie vorbereitet, genauso wie sie sich gute Kleider anziehen. Das muß zusammenpassen (›sintonia‹) und etwas darstellen – sorgfältig und fein.« (Gabriele Monti)

Der letzte Raum rechts vom Korridor bildet ein zweites Nebenverteilungs-System – als Durchgang zu den großen Vorrats-Kellern. Deren Verwaltung ist genau geregelt. Was dort einst lagert, können wir uns aus der Erfahrung mit mittelitalienischem Essen und Trinken durchaus vorstellen.

»In einer guten Küche ist bis heute die Korrektheit wichtig, die vollständige Kontrolle. Alles muß genau kontrolliert werden, die Gerüche, die Teller. Diese Feinheiten sind bedeutend. Wer in der Küche arbeitet, muß das lernen. Es bedeutet Respekt vor den Sachen unter dem Aspekt der Qualität.« (Gabriele Monti)

Räume im Wirtschafts-Geschoß. Es gibt Kanäle für Wasser und Abwasser aus Terracotta-Rohren. Der Gebäude-Komplex besitzt ein umfangreiches Wasser-System [162 f.].

Pferde-Stall am Mercatale [30].

Das Geschoß der bürokratischen Dienst-Leistungen

Der Hof des Grafen ist das Verwaltungs-Büro (›Cancelleria‹) für wichtige Vorgänge im Territorium. Sie spielen sich im Erdgeschoß ab [116].

Dieses Geschoß besitzt allerdings sehr unterschiedliche Nutzungen.

Die Tür neben der Rampe in die Keller-Geschosse, westlich der Eingangs-Halle, führt zum Durchgangs-Raum, an den sich der winterliche Aufbewahrungs-Platz der Garten-Pflanzen anschließt (›Orangerie‹). Im Sommer dient er als Aufenthalts-Raum und Fest-Saal vor den ›hängenden Gärten‹. Das folgende erste Portal an der Westseite führt zum Appartement des Kanzlers und Halb-Bruder Federicos, Graf Ottaviano Ubaldini della Carda [21, 30, 77, 91/92].

Südlich neben dem großen Appartement breiten sich einst wahrscheinlich die großen Säle der Kämmerei und anschließend der Kanzlei aus.

In den Räumen des langen Ostflügels sind wohl die Büros für vielerlei Dienst-Leistungen der Hofämter untergebracht, auch im Zwischen-Geschoß (›Mezzanin‹).

Die Wohn-Bereiche

Das gesamte große Haus ist in Bereiche eingeteilt, berichtet Bernardino Baldi (1587): ».... einige dienen dem Wohnen ..., andere den Zwecken des Tageslebens, wieder andere dem Studium ...«[28]

Er fügt hinzu: In den Wohn-Räumen schläft man und nimmt auch das Essen ein.

Ausnahmen: kleine oder größere Gesellschaften.

Daraus können wir ablesen, wie sich die Kommunikation beim Essen differenziert: in mittelgroße Zirkel sowie in große Gruppen.

Raum-Komplexe. Nach Baldi gibt es sieben Appartements.[29]

Jedes besitzt, wie der Trakt des Grafen und der Gräfin, einen großen Saal, der wohl vielerlei Zwecken dient: Vom Aufenthalt für das Gesinde bis zu großen Essen und Bällen. Dahinter folgen ein eher familiärer Raum, dann eine Garderobe und ein Schlafzimmer.

Ihre Dimensionen werden immer kleiner – ein Zeichen dafür, daß ihr Gebrauch, und das bedeutet auch ihr Zugang, sich auf eine immer geringer werdende Zahl von Personen beschränkt.

Baldi schreibt, daß es im Obergeschoß das Appartement des Herzogs, der Herzogin und zwei weitere »königliche« (›reali‹) gibt. Das ist jeweils eine Suite: mit Saal, Vorzimmer und Zimmer, Ferner hat dieses Geschoß weitere »weniger königliche« (›meno reali‹): »ohne Saal und nicht so prächtig«. Sie dienen den Vornehmsten im Gefolge der Gäste.[30]

Daneben gibt es als zweite Kategorie einige weniger große Bereiche, vielleicht für die gastierenden Botschafter. Baldi nennt dafür ebenfalls die Zahl sieben.[31]

Auf die dritte Kategorie »bequem« (›comodo‹) folgt eine vierte: viele Zimmer für die Dienste der Hofmänner (›gentilhomini‹).[32] Diese Räume liegen wohl im zweiten Geschoß, das erst um 1536 ausgebaut wird [70, 159].

›Altes Appartement‹

Als Federico, wohl nach 1461 in zwei Phasen, sich das ›alte Appartement‹ bauen läßt, ist der Ablauf der Räume ein ganz anderer als heute für den Besucher des musealen Palazzo Ducale. Das Leben der Grafen-Familie diktiert die Folge und das Aussehen der Räume.

Der Zugang zum Grafen-Haus liegt damals an seiner Ost-Seite an der Gasse (heute Piazza Rinascimentale [101]). Im Erdgeschoß kommen die Leute in eine Halle. Hier finden sie die Wache und einige Bedienstete, die sich darin aufhalten. In weiteren Räumen arbeitet die Bürokratie. Eine Treppe führt ins vornehme Obergeschoß (›piano nobile‹) – zur Repräsentations- und Wohn-Etage.[33]

Alle Säle im ›Alten Appartement‹ sind als eine Folge angelegt: Entlang der Außenwand ordnen sich die Türen hintereinander. Sind sie geöffnet, bilden sie eine Blick-Achse.

Das Grafen-Paar wohnt und residiert hier, bis die Räume des zweiten Bau-Abschnittes fertig sind.

Der Raum hinter dem ersten Saal ist ziemlich klein und dadurch wohl am besten heizbar. In ihn ziehen sich die Bewohner an sehr kalten Winter-Tagen zurück.

Im nächsten Saal befindet sich heute der Zugang zum oberen Umgang des Innenhofes (›sopralogge‹).

Dann folgt das Audienz-Zimmer [271], der politische Kern des Hauses.

Hinter ihm liegt das Schlaf-Zimmer des Grafen. In ihm steht ein großes Alkoven-Bett.[34] Es ist ein Raum im Raum. Gegen die Kälte schützt sein Holz-Boden. Holz-Wände



Raum im Raum: das Alkoven-Bett des Grafen. Die Malerei (Giovanni Angelo D'Antonio da Camerino) führt einen Kosmos auf.

und Decke sehen aus, als seien sie mit Brokaten bespannt. Jedoch werden die außerordentlich teuren Stoffe durch Malerei vorgetäuscht – das war billiger. Der Maler Giovanni Angelo D'Antonio aus Urbino hat mit Hilfe eines Hintergrundes, in dem oben Bäume sichtbar werden, durch ein Bild etwas zum Assoziieren geschaffen: einen Paradies-Garten.

Am Schluß dieser Folge liegt der sogenannte Saal der Jole: wohl ein Aufenthalts-Raum für die vornehme Gesellschaft [151/152, 161, 191].

Schlaf-Plätze

Im Geschoß unter der Küche an der West-Seite des großen Hauses schlafen in vier großen Keller-Räumen viele nichtverheiratete Bedienstete, die im Wirtschafts-Geschoß, vor allem in der Küche, tätig sind. Zu diesen Schlaf-Sälen gehört eine Toilette.

Gabriele Monti kommentiert dies mit einem Vergleich: »Guck dir heute an, wie im Sommer die Bediensteten in den vielen Restaurants am Meer arbeiten. Sie werden gehalten wie Tiere. Sie haben keine Toilette.«

Ebenso wie viele arme Leute sind die Bediensteten anspruchslos: froh, überleben zu können und zufrieden mit kleinen Vergnügungen des Alltags. Wenn jemand heiratet, zieht er in eine Miet-Wohnung in der Stadt.

Im Dach-Geschoß (›Mezzanin‹), das man über die große Treppe erreicht, wohnen zur Zeit Federicos weitere Bediensteten.

Je nach Rang sehen ihre Schlaf-Stätten aus. Nur die leitenden Amts-Inhaber erhalten, wenn sie nicht mit ihrer Familie in der Stadt wohnen, Einzel-Zimmer. Zweier-Zimmer gibt es nur nach Auszeichnung und Alter. Die meisten schlafen zu dritt oder viert. Das ist in dieser Zeit normal: In der Familie gab es auch keine Einzel-Zimmer. Nur die Vornehmsten haben diesen Luxus.

Die Betten sind gut: mit Woll-Matrazen und Woll-Decken ausgestattet. Die Lein-Tücher werden ein oder zweimal im Monat gewechselt. Die Kleider liegen nachts auf Tischchen. Sonst gibt es im Raum nur eine Bank.

Die meisten Räume sind nicht heizbar. Das ist Absicht: Die Bewohner sollen nicht auf den Zimmern hocken, sondern ihren Dienst machen. Häufig kommt jemand und inspiziert: Ob Ordnung herrscht, ob das Zimmer sauber ist und ob es auch nicht stinkt.[35]

Wer wohnt sonst noch im Haus?

Die Sänger.[36]

Die Garderoben-Frauen – bei den Kleidern.[37]

Graf und Gräfin. Als das große Haus fertig gebaut ist, wohnt der Graf zwischen der Doppelturm-Fassade. Getrennt durch den Terrassen-Garten lebt die Gräfin im Nord-Flügel.

Dies macht funktionell und symbolisch sichtbar, daß die Ehe des Hochadels eine besondere Beziehungs-Form ist. Häufig hat ein Paar geheiratet, ohne sich vorher jemals gesehen zu haben – die jungen Leute, oft erst halbwüchsig, werden aus Gründen der Besitz-Erweiterung und der Diplomatie zusammengespannt. Meist ist es keine Liebes-Heirat. Daher bildet sich eine Tradition der Freizügigkeit: Die Partner nehmen sich die Freiheit, jenseits der wichtigen formellen d. h. politischen Bezüge ihre menschlichen zu gestalten, wie sie es wünschen. Die Trennung der Schlaf-Zimmer gibt Raum für außereheliche Liebes-Verhältnisse. Es ist nicht ungewöhnlich, daß auch Federico mit vielen Frauen zu tun hat.

Wie die Ehe-Gatten sich treffen, ohne zahlreiche Räume zu durchkreuzen, beschreibt Bernardino Baldi (1587): Ein überdeckter Gang auf der Garten-Mauer (›corridoio pensile‹[38]) [181] dient dazu, »das fürstliche Appartement mit dem der Herzogin zu verbinden«[39].

Federico. Im Schlaf-Zimmer des Signore brennt in den kühlen Jahres-Zeiten ständig der Kamin. Die Bediensteten sorgen für gutes Kerzen-Licht, je nachdem wie der Signore es aufstellen möchte, atmosphäre-bildend: für Gesellschaft, Einsamkeit oder Gäste(!). Die ganze Nacht leuchtet ein Nacht-Licht, aber so, daß es nicht stört und doch leicht greifbar ist.

Neben dem Kopf-Kissen stehe ein Glöckchen! Oft schläft nahe dem Bett ein angeklei-

deter Bediensteter, im täglichen Wechsel mit einem anderen, um rasch zur Hand zu sein. Übrigens soll in der Wach-Kammer ein Schreiber schlafen, da der Herr nachts auf die Idee kommt, einige Briefe oder gute Gedanken zu diktieren.[40]

Ein Intarsia-Bild auf der Außenseite der Tür von der ›Sala degli Angeli‹ zum Schlaf-Zimmer zeigt, daß der Schlaf des Herrn von seinen Leit-Figuren begleitet wird: von Mars, der Personifikation des Krieges, und von Herkules, der Personifikation des Stärksten aller Männer.

An einer weiteren Tür erblickt er in einem Architektur-Intarsia-Bild eine städtische Szenerie [105, 281].

Das Appartement des Kanzlers. Im Ehren-Hof leitet das erste Portal an der West-Seite zum Appartement des Kanzlers Graf Ottaviano Ubaldini della Carda [91/92].[41] Es ist ein außerordentlich vornehmer Bereich von großen Räumen. Zu ihm gehören die mittlere Loggia in der westlichen Hauptfassade, zwei kleine Kapellen sowie der ›kleine hängende Garten‹ mit einer Loggia. Die Repräsentations-Fähigkeit dieses Areals zeigt, wie ungewöhnlich hoch Federico seinen Halbbruder und Stellvertreter schätzt.

Gäste. An vornehmen Leuten logieren in diesem Haus sonst nur die Gäste, die der Signore »auf die allerhöchste Weise ehren will«[42], d. h. die politischen Staats-Gäste.

Intellektuelle und Künstler gehören nicht in diesen Rang.

Die Begleitung der Staats-Gäste wird außer Hauses untergebracht, in der Nähe. Dies geschieht auch, damit keine Konflikte zwischen den Regeln der häufig unterschiedlichen Bedienungs-Weisen entstehen.

Wahrscheinlich logieren im Süd- und Westflügel nicht immer Gäste, oft stehen die Appartements wohl leer.

Außerhalb des Hauses. Was geschieht mit anderen »Fremden« (›forosthieri‹)? »Der Haus-Hofmeister soll sehen, daß er von jeder [wichtigen] durchreisenden Person erfährt und es sofort geheim dem Signore sagen, damit dieser entscheide, wer die Ehre erhält und wer nicht; wer mehr, wer weniger, ja nach Rang; und ob dem Fremden dorthin, wo er logiert, ein oder zwei Männer zur Gesellschaft geschickt werden … Denn ihn zu ehren ist ein Zeichen der Großherzigkeit.«[43]

Den Personen, denen der Signore »die Ehre geben« möchte, bezahlt er den Aufenthalt: in einer ausgezeichneten ›Osteria‹, d.h. in einem Gasthaus.

Weiterhin hält er sich ein oder mehrere Häuser, in denen er Gäste unterbringen kann, die mit einem Gefolge kommen.

Diese Gäste werden von ihrem eigenen Personal bedient. Sie bekommen aber alles Nötige an Lebens-Mitteln vom Haus-Hofmeister zugeliefert. Auch Geschirr und Bett-Zeug wird ihnen vom Hof ausgeliehen.

Die Staats-Gäste in der Residenz werden in der Weise bedient, wie sie es zu Hause gewohnt sind; oder falls sie eigenes Personal mitbringen, von den eigenen Leuten.

Die Kamine in ihren Räumen sollen ständig Feuer haben.

Die Bediensteten sind angehalten, sehr aufmerksam zu sein, damit kein Gast um etwas bitten müsse. Sie sorgen dafür, daß breite Betten aufgestellt und mit guten Bett-Zeug ausgerüstet sind. Und daß alle Laken und Tisch-Tücher häufig gewechselt werden. Daß genügend Wasch-Wasser vorhanden ist. Daß ihnen auch außerhalb der üblichen Zeiten etwas zum Essen angeboten wird. Daß genügend Licht zur Verfügung steht. Und daß sie nachts mit Leuchtern begleitet werden.

Es gibt Fremden-Führer. Sie zeigen die Stadt und das Umland.[44]

Wohnungen außerhalb des Grafen-Hauses

Einige Sätze aus dem Buch des Castiglione (um 1507) wurden zur Legenden-Bildung über den Hof von Urbino benutzt. »… da … das Haus voll der edelsten Geister war … Außerdem gab es noch viele, die, ohne dort ständig zu wohnen, doch den größten Teil ihrer Zeit daselbst verbrachten.«[45] Die elogenhafte Übertreibung strickte an der Fiktion

mit, daß dort ständig die erlauchtesten Geister ihres Zeit-Alters beisammengesessen hätten. Kritisch gelesen und am Kontext überprüft, ergibt sich ein anderes Bild.

Künstler. Verklärende Traditionen der Kultur- und Kunst-Geschichte zogen die Liste der Künstler, die in irgendeiner Weise für den Hof arbeiteten, aus einem halben Jahrhundert so zusammen, daß sie stattlich aussieht. Will man jedoch der üblichen Mythen-Bildung nicht mehr aufsitzen, ist es erforderlich, den Sach-Verhalt differenziert zu sehen.

Längst nicht jeder aus der überlieferten Liste macht das gleiche wie der andere. Viele sehen einander niemals. Andere diskutieren ihren Dissens. Denn das Zeit-Alter besitzt eine meist übersehene Pluralität. Es ist voller Widersprüche und Brüche. Daher genügt es nicht, unter einer unbefragten, zur Verehrung aufgepflanzten Fahne mit dem Stichwort ›Humanismus‹ das Gäste-Buch von Fürsten-Höfen aufzuführen und zu spekulieren, daß dabei alle Geister erlaucht waren und auch die erlauchtesten Gespräche führten.

Hinzu kommt, daß eher auf Verehrung denn auf Aufklärung eingestellte Wissenschafts-Bereiche den Umgang von Herrschern mit Künstlern überschätzen.

Der größte Teil der Künstler erhält Aufträge, die in Form von fertigen Produkten abgeliefert werden. Ihr Kontakt mit dem Hof[46] dürfte minimal gewesen sein.

Leon Battista Alberti ist 1464 nur kurze Zeit zu Besuch in Urbino [153/154].

Selten ist ein Künstler angestellt: wahrscheinlich vor allem Architekten bzw. Bauleiter. Es sieht so aus, als arbeiten selbst die Bildhauer in Werkstätten nur eine begrenzte Zeit lang. Justus van Gent aus Flandern und Pedro Berruguete aus Spanien sind vielleicht die einzigen Maler, die eine feste Stellung haben.

Daß die Künstler im Haus des Grafen wohnen, ist völlig ausgeschlossen. Das Hofämter-Buch (um 1490) gibt Aufschluß, wo außer den Staats-Gästen alle weiteren wohnen: außerhalb des Hofes in einem Gasthaus und in Häusern, die angemietet werden oder im Besitz des Hofes sind. Zum Beispiel ist der Maler Piero della Francesca 1469 Gast im Haus seines Maler-Kollegen Giovanni Santi, dem Vater von Raffael. Wer länger bleibt, kauft sich ein Haus – so Luciano Laurana.

Hof-Leute. Die Hof-Leute, die aus dem Land-Adel stammen, besitzen Stadt-Häuser (im 15. Jahrhundert die Passionei, Semproni, Staccoli, Ubaldini, Peroli, Luminati u.a.).

Die vielen bürgerlichen Beamten, die in der Stadt wohnen,[47] werden nach 1500 mehr und mehr von Adligen abgelöst. Diese wohnen ebenfalls zuerst in der Stadt[48] und ziehen dann wohl allmählich in den Hof.

Dies führt um 1536 zur Aufstockung des gesamten Gebäude-Komplexes: Die wohl nur einfach ausgebaute Dach-Zone wird zu einem repräsentativen Vollgeschoß mit vielen Räumen ausgestaltet (Architekt: Girolamo Genga, 1476–1556, Maler und Architekt aus Urbino[49]) [70, 159].

Baldi bemerkt, daß der Architekt im Obergeschoß gegen den Trittschall eine doppelte Decke eingebaut hat (›col reddopiar le volte‹): in dem freien Raum zwischen den beiden Decken sollte sich der Lärm der einzelnen Geschosse verlieren und nicht in das Appartement darunter bzw. darüber dringen.[50]

Die Rolle der Hof-Leute

Castiglione, der sein Buch über den Hofmann in einer Umbruchs-Zeit um die Jahrhundert-Wende zwischen zwei Kulturen schreibt, weist darauf hin, daß »sich durch [den dauernden] Krieg und Zerstörung (›ruine‹) [!] Italiens die Veränderungen der Sprache, der Bauweise, der Kleidung und der Sitten (›abiti e costumi‹) vollzogen« haben.[51]

Die absolutistischen Großmächte gewinnen den Kampf gegen die Stadt-Staaten. Ihre bürokratischen Apparate ziehen zentralisierend immer mehr Aufgaben an sich und erweitern sich.

Immer mehr Hof-Männer werden benötigt. Deren Qualifikationen sind häufig gering. Daraus entsteht Castigliones Absicht, mit Hilfe eines Erziehungs-Buches zu ihrer Ausbildung beizutragen

Es gibt einen starken Andrang von bürgerlichen Aufsteigern. Sie bilden eine Konkurrenz zum Adel. In dieser Oberschicht geraten zunehmend mehr alte Familien in finanzielle Schwierigkeiten, vor allem weil eine veränderte Militär-Technologie sie ersetzt und die Bürokratien der Großflächen-Staaten sie überflüssig machen.

Dieser Struktur-Wandel regt die Diskussion über ihre Konkurrenz an: Soll der Hofmann aus dem Bürgertum oder aus dem Adel stammen?

Was wird zugunsten der Adligen angeführt? Ihre Verpflichtung gegenüber Vorfahren. Die These: Tugenden sind erblich. Der Adel habe ein hohes Prestige in der öffentlichen Meinung.

Und was wird gegen den Adel eingewandt? Viele Adlige sind lasterhaft. Adel ist lediglich ererbt.[52]

Das Buch des Castiglione steht an einer Grenz-Linie [206].

Die Pflege des Körpers

Den Bediensteten, die sich unmittelbar um den Signore kümmern, schreibt das Hofämter-Buch (um 1490) vor, sich an die Anordnungen der Ärzte zu halten. Und an die Astrologen – diese magische Ebene gilt viel [193].

Zu den Aufgaben des Personals gehört es, »für die Sauberkeit ihm sehr oft die Beine mit geeignetem und gutriechendem Wasser, jeden Morgen die Hände und das Gesicht und jeden Abend sehr sauber die Füße zu waschen«. Die Bettücher, im Sommer aus Leinen, im Winter aus Wolle, und die Strümpfe sollen oft gewechselt werden.

Zum Inventar zählt auch ein Bade-Bottich.

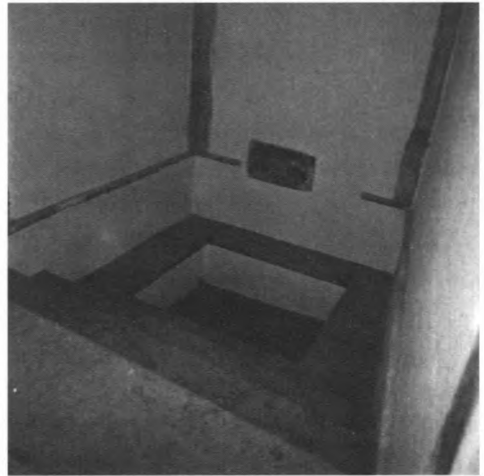
Toiletten. Am Ende des Korridors im Wirtschafts-Geschoß gelangt man rechts zu einer großen Toilette für das Personal: mit sieben Plätzen – nach dem System eines Plumps-Klosettes. Die Fäkalien fallen nach unten in den großen Abfall-Raum [169]. Von dort werden sie als Dünger auf die Felder gekarrt (vgl. dieselbe Anlage im Kloster Santa Chiara in Urbino).

Auch das Geschoß darunter, wo in vier großen Kellerräumen viele Bedienstete ihre Schlafstätten haben, besitzt eine Toilette.

Östlich der Bibliothek gibt es in einem kleinen Raum in der Nordwand in einer Nische eine Toilette. Sie hat einen Balken mit einer Öffnung. Seitlich in der Wand: eine Öffnung für das Wasch-Wasser.

Das Hofämter-Buch (um 1490) schreibt vor: Es »sollen stets für den Signore zwei Töpfe zum Urinieren, aus Glas, sauber und durchsichtig, bereitstehen; ebenso ein Stuhl mit einem runden Behälter mit Wasser, von Geschäft zu Geschäft gewechselt, mit etwas roher weißer Leinwand oder noch besser mit Hanf«.

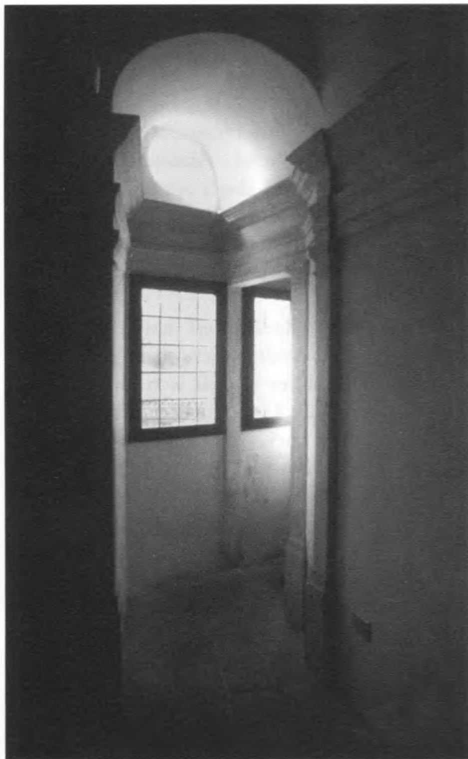
Das Bad. Der Herzog steigt von seinem Schlaf-Zimmer, das zwei Geschosse höher



Zwischen den beiden Türmen im Wirtschafts-Geschoß: ein kleines Bad.

liegt, über die Wendel-Treppe im Turm hinunter zum Verteiler-Korridor und gelangt durch die erste südliche Tür ins Bad.

Wie in der Antike liegt es an der wärmsten Stelle des Gebäudes. Die Warm-Luft einer Fußboden-Heizung, einer Hypokausten-Anlage wie im antiken Rom, hält es in angenehmer Temperatur. Offensichtlich steigt niemand allein in eine Wanne, sondern läßt sich in Gesellschaft im warmen Wasser des Beckens auf



Durchgang vor dem Bad an der West-Fassade.

einem der acht Sitz-Plätze nieder. Die Räume sind repräsentativ ausgestattet: mit feinem Putz und mit den Würde-Formen von Pilastern und Gebälken.

Zum Baden gehört ein längerer Aufenthalt in dieser vornehm ausgestatteten Umgebung.[53] Wir dürfen uns viel angenehm verbrachte Zeit vorstellen: Gespräche, Scherze und Geschichten.

Die Bade-Gäste können auf der unteren Loggia ein Sonnen-Bad nehmen und den Ausblick genießen.

Sie gehen zum Ankleide-Raum: ein paar Treppenstufen hoch. Das Feuer im Kamin hält ihn warm. Nach unten führt eine Treppe zu einer Toilette und zum Handwasch-Becken – mit Delphinen (wohl später eingebaut). Möglicherweise ist es eine Doppel-Toilette, einst mit einer Holzwand abgeteilt; das zweite Klosett wird von der Küchen-Seite her benutzt.

Östlich hinter dem Bad liegt der Bedienungs-Raum für dessen Heizung. Es läßt sich leicht rekonstruieren, wie sie einst funktioniert.

Krankheit

Baldassare Castiglione berichtet um 1507, daß Herzog Guidobaldo wegen seiner Krankheit gleich nach dem Abendessen zu Bett geht.[54]

Der 1472 geborene Sohn Federicos, der mit zehn Jahren den Vater verliert [20–23, 201], erkrankt mit etwa 18 Jahren an schwerem Rheuma[55] [21] – und stirbt früh – mit 36 Jahren (1508).



Francesco di Giorgio Martini (zugeschrieben): Der junge Herzog Guidobaldo (Palazzo Ducale in Urbino).

Wie können wir uns seine existenzielle Lage vorzustellen? Welche Schmerzen hat er? Rheuma ist ein Syndrom von unterschiedlichen Ursachen und Symptomen. In kalten und häufig feuchten Räumen wie diesen

sind rheumatische Erkrankungen fast zwangsläufig.

Auch Federico litt an Rheuma. 1451 schreibt er, es hätte ihn so geschlagen, daß er an Selbst-Mord dachte. Es konnte allerdings auch ein Bandscheiben-Vorfall sein, das ist in dieser Zeit nicht unterscheidbar.

Noch heute ist Rheuma in Italien eine Volks-Krankheit. Denn hier ist der tägliche Klima-Wechsel viel stärker als nördlich der Alpen: von Hitze zu Kälte, von Feuchtigkeit zu Trockenheit [241].

Haben die Bediensteten täglich das Zimmer gut geheizt? Welche Art von Schmerzen hat der Herzog? Lang anhaltend? Ständig? Oft sind die Glieder, besonders die Finger angeschwollen. Das Gehen macht große Mühe. Tausend Klagen, tausend Flüche? Oder? Wie ansprechbar ist der Kranke? Ist er griesgrämig? Depressiv?

Was verbirgt sich hinter einem Satz von Baldassare Castiglione an persönlichen Katastrophen? »Ich kann auch nicht ein Wort über unsere Frau Herzogin verschweigen, die fünfzehn Jahre in der Gesellschaft ihres Gemahls wie eine Witwe lebte und nicht nur standhaft blieb, dies niemals jemandem in der Welt zu offenbaren, sondern auch, als sie von ihren Angehörigen aufgefordert wurde, diese Witwenschaft aufzugeben, lieber Verbannung, Armut und jegliches Unglück erdulden wollte, als das anzunehmen, was allen anderen als große Gnade und Gunst des Schicksal erschien?[56] [***]

Wie behandeln die Bediensteten und Ärzte Guidobaldo? Welche Kuren gibt es? Sein Vater Federico reiste nach einem Sturz mit seiner langwierigen komplizierten Bein-Verletzung in das Heil-Bad Bagni di Petriolo bei Siena.

Viele Menschen haben einen Schatz an Erfahrungen mit Krankheiten und Haus-Mitteln. Vieles wissen sie aber auch nicht, z.B. daß die Wärme-Behandlung bei hochentzündlichen Prozessen eher das Gegenteil bewirkt.

Hat sich der Herzog angemessen ernährt? Welche Unterschiede in Kenntnissen und Pflege gibt es zwischen Guidobaldo, Bürgern und armen Leuten?

Das Essen

Die Wertschätzung das Essens: für die Tafel sind sieben Ämter zuständig. Ihr Rang: unmittelbar nach dem Haus-Hofmeister.

Das Mittag- und Abend-Essen. Der Saal der Engel (›sala degli angeli‹) ist mittags und abends der Speise-Raum für den Grafen und die Hof-Leute, falls nicht, was oft geschieht, das Essen in die Zimmer gebracht wird [245].[57]

Rasch stellen Bedienstete lange Tische auf und decken sie. Andere richten in einem Neben-Raum an. Hier stapelt sich das Geschirr. Daneben liegt die Liste für die Sitz-Ordnung. Die Leute kommen und waschen sich vor dem Essen die Hände.[58]

Die niederen Dienste sowie die Leute in der Küche und in den Ställen essen in anderen Räumen.

Im Saal serviert eine Hierarchie von Kellnern an den Tischen: ruhig, ohne überflüssiges Reden, dirigiert vom Tafel-Meister, der die Übersicht hat.

Als Vorspeise (›antipasto‹) gibt es mittags Obst, abends Salat; als ersten Gang Suppe, jeden Tag eine andere; als Hauptgericht täglich, mittags und abends, gekochtes Fleisch, ein großer Luxus, aber sehr ungesund. Gebratenes kommt nur an wenigen Tagen auf den Tisch, offensichtlich wegen des großen Aufwandes. Um »den Magen zu schließen«, folgt etwas Käse; und an Festtagen sowie manchmal auch in der Woche, Torte.

Freitags wird mittags Fisch und abends nur Brot, Wein und Salat gereicht.[59]

Die Speisen. Früchte und Salat blockieren den Appetit ein wenig, damit man nicht so viel ißt. Abends essen die Leute mehr. Das Obst füllt mehr als das Gemüse. Die Suppe besteht aus kräftigem Gemüse (›minestra di verdura‹), mit großen geschnittenen Stücken. Je nach Jahres-Zeiten gibt es unterschiedliche Gemüse.

Das Rind- und Schaf-Fleisch wird gekocht. Beim Kochen werden die Fette herausgezogen. Das Braten für eine so große Zahl von Menschen ist schwierig, daher gibt es Gebra-

tenes nur selten und dann nur am Spieß, aber nicht vom Herd, wie in unseren Tagen.

Die Süßigkeiten sind fest und trocken (›torte secche‹). Dadurch können sie auch besser aufbewahrt werden. Verwandt werden Reis, Pinien-Kerne (›pinoli‹), Honig (Zucker ist noch unbekannt), und viele Früchte, vor allem Mandeln und Nüsse.

Einige Bedienstete holen die Fische aus dem Fluß oder vom Meer und halten sie in Bassins im fließenden Wasser frisch, bis sie in die Küche kommen.

Die Mahlzeiten sind ritualisiert – als feste Markierungs-Punkte des Tages-Laufes, ähnlich wie heute: Wer unentschuldigt zu spät kommt, erhält nur Brot und Wein, der Entschuldigte hingegen die gesamte Essens-Folge.

Kontroll-Dienste. Was der Signore in die Hand bekommt, soll besser als das Gewöhnliche sein. Seine Speisen werden kontrolliert, natürlich, um ihn vor Gift zu bewahren. Was er öffentlich auf Reisen mitnimmt, sei prächtig und sauber und soll »eine gewisse Autorität und Respekt repräsentieren, d. h. die Würde des Signore«[60].

Den Staats-Gästen im Haus steht ein eigener Koch aus der besonderen Küche des Signore [69–71] zur Verfügung, falls sie nicht selbst einen mitbringen. In den Leer-Zeiten muß der Koch für die Gäste den anderen Köchen helfen.[61]

Der Garten

Vom Ankleide-Zimmer tritt Federico in einen kleinen Erker-Raum. Hier können nur zwei Personen stehen, die Situation ist intim. Federico genießt von hoch oben den Blick: Unten breitet sich die Fläche des Gartens aus.

Auch der Flügel gegenüber, der Frauen-Trakt, hat einen solchen Erker (nur die Konsolen blieben erhalten) mit einem solchen Blick.

Lage. Tatsächlich liegt dieser Garten oben auf den zwei Wirtschafts-Geschossen: auf dem Niveau des Stadt-Platzes, also in der Erdgeschoß-Ebene. Aber hier wirkt seine Lage völlig anders: Federico sieht ihn über dem steilen Berg-Hang schweben. Eine solche Anlage wird hängender Garten (›giardino pensile‹) genannt.



Der Blick Federicos in den Hängenden Garten. [164] Links eine hohe Mauer mit Fenstern für den Ausblick, oben einst ein (intimer) Verbindungs-Gang für Federico zum Frauen-Trakt [175]. Vorn: der Frauen-Trakt. Rechts: die ›Orangerie‹. Unter dem Garten: das Wirtschafts-Geschoß mit dem Eis-Keller.

Zwischen Garten und Platz steht der Garten-Saal (darüber der ›Saal der Abend-Gesellschaften‹, [201]). Im Sommer ist er ein Fest-Raum. In der kalten Zeit des Jahres stellen die Gärtner darin die empfindlichen Bäume unter, die in großen Töpfen wachsen. Im Winter ist der Garten-Saal ›Orangerie‹.

So besitzt der Gebäude-Komplex mehrere unterschiedlich strukturierte Plätze: den öffentlichen Stadt-Platz, im Kontrast dazu einen Garten-Platz, und in einem weiteren Kontrast den Innenhof.



Zwischen dem Herren-Trakt und dem Frauen-Trakt [175] – über dem Wirtschafts-Geschoß: der »hängende Garten«. Im Zwischen-Trakt: die ›Orangerie‹, um die Pflanzen im Winter aufzubewahren.

Der Hof. Von der Tradition seines Bau-Typs her ist der Garten ein in sich geschlossener Hof: zwischen drei Gebäude-Trakten, die vierte Seite schließt eine hohe Mauer. Über sie führt ein Lauf-Gang, ähnlich wie auf einer Festungs-Mauer. Er ist zum Garten hin offen.[62]

Wenn sich Federico nach seinem allmorgendlichen Ausritt eine Weile in diesen Hof setzt [103], erlebt er einen Gegensatz. Draußen herrscht die Fülle: Menschen, Markt, Geräusche. Nach dem forschen Ritt und dem Weg durch die Menge kann er sich in dieser Stille des Grüns, der halbhohen Bäume und Gewächse, in der sich fast nichts bewegt, konzentrieren. Waren zuvor alle Gedanken nach außen gerichtet, mußten sie ständig reagieren, so kann er sich nun Innen-Bildern widmen.

Die Sprache drückt diesen Gegensatz seit jeher in einer Formel aus: »aktives Leben – beschauendes Leben« (›vita activa – vita passiva‹).

Sozialhistorisch gesehen ist diese Kontrast-Erfahrung immer schon weit verbreitet und für jedermann verständlich, bevor daraus eine besondere Philosophie gemacht wurde.

Gestaltungs-Maximen. Mitten in der lebhaften Stadt ist dieser Garten eine hochumschlossene Innenwelt. Dies wird mit einer eindeutigen architektonischen Form gestaltet.

Wer etwas anderes haben möchte, erhält eine zweite Situation, die der ersten untergeordnet ist. In der hohen Mauer gibt es fünf Öffnungen. Sie sind wie Portal-Fenster angelegt sind. Wer nach draußen blicken will, muß zu einer von ihnen hingehen, auf eine Stufe steigen und sich auf die Brüstung auflehnen.



Den Hängenden Garten schließt nach außen eine hohe Mauer ab. Bildhaft gestaltete Öffnungen mit kurzen Sitz-Bänken bieten den Ausblick an [184].

Der Architekt legte den Garten also so an, daß die Menschen ihn entweder in der einen oder in der anderen Weise nutzen. Es gibt keine gleichzeitige Nutzung, kein Zugleich von Innen und Außen. Für jede Nutzung gilt die Gestaltungs-Maxime Eindeutigkeit und damit Intensivierung.

Rundherum Blicke. Der Garten selbst ist keineswegs dem Grafen vorbehalten. Von allen Seiten können die Bewohner und Bediensteten ihn sehen, wenn er dort auf einer Bank sitzt.

Wenn der Graf sich umschaut, sieht er die vielen großen Fenster im Erdgeschoß, im ›Piano nobile‹ und die beiden Erker, die ausdrücklich den Blick von oben thematisieren.

Die gepflasterten Wege. Federico steht auf und geht nun an den Wänden entlang. Füße und Körper genießen das langsame Laufen auf dem angenehmen Pflaster. Es wirkt wie eine ›Passeggiata‹, nun aber nicht in der Menge, sondern still für sich.

Baldi (1587) nennt die Wege des Gartens »Straßen« und bemerkt, daß ihre Pflasterung ganz ähnlich aussieht.[63] Dies wirft Licht auf die Bedeutung gepflasterter Straßen, auf die jede Stadt stolz ist: Sie stehen im Gegensatz zu den Wegen in der Landschaft und drücken Gestaltung, Bequemlichkeit, Glätte, Vornehmheit aus. Sie bieten die Möglichkeit, mühelos, leicht und elegant zu gehen.

Der sich verändernde Blick. Von dem breiten Weg außen herum hat Federico den souveränen Blick über die Szenerien. Im Weitergehen bleibt die Grund-Situation erhalten und zugleich verändern sich Blick und Szene.

Das ist ein Effekt, wie er Jahrhunderte später mit dem Film gesucht wird.

Wasser. In der Mitte des Hofes gibt es Wasser. [162] Es gehört zum köstlichsten und hat Tradition mythischer Wertschätzung. Von vier Seiten führen gepflasterte Wege zum Brunnen. Er wird magisch ins Zentrum gestellt.

Natur. Ebenso sorgsam wie die Ordnung der Wege wird die Natur disponiert. Gärtner



Stadt-Ansicht: Der Dom (links), der Frauen-Trakt, der ›Hängende Garten‹ und die West-Fassade.

sind hier tätig – ebenso wie in der freien Landschaft, wo die Bauern einen nie endenden Kampf gegen ihr labyrinthisches Wuchern führen.

Gestaltungs-Maxime: Sie präsentieren jede einzelne Köstlichkeit in der Weise, daß sie in den Blick fällt und sich in Szene setzt.

Federico genießt das frische Klein-Klima, das die Pflanzen bilden.

So ist dieser Hof eine Synthese von Stein und Natur – in genauer Disposition des Menschen.

Der Gegensatz zwischen dem lauten Platz und dem stillen Garten-Hof ist im ganzen Mittelmeer-Gebiet seit der ältesten Antike bekannt und architektonisch ausformuliert. Die Mönche übernahmen ihn: Vor der überdeckten Piazza ihrer Kirchen gibt es vor der Vorhalle den öffentlichen Platz, südlich aber einen Garten-Hof, den ein Wandel-Gang umgibt.

Immer schon war es in den dichten Städten ein Privileg weniger Menschen, diesen Gegensatz genießen zu können. Die breite Bevölkerung in den dicht zugebauten Städten hat keine Möglichkeit, sich Gärten anzulegen.



Das Grafen-Haus in der großen bürgerlichen Stadt Gubbio [42, 68, 95]. Die Plattform im Vordergrund war einst ein hoch ummauerter Hängender Garten, wohl mit Öffnungen als Ausblick – ähnlich wie in Urbino [181–183].

Vorbild. Viele Kunsthistoriker suchten nach dem Vorbild.

War es der ›hängende Garten‹ in Pienza? 1460 gibt ihn Papst Pius II. [225] in Auftrag. Er soll der erste im 15. Jahrhundert gewesen sein.

Näher an Urbino liegt die zweite Residenz des Grafen Federico: Gubbio. Auch sie besitzt einen ›hängenden Garten‹ (Bau-Datum unbe-

kannt). Auch ihn schließt ursprünglich eine Mauer mit fensterartigen Öffnungen ein (nicht erhalten[2]).

Aber stammt der ›hängende Garten‹ vielleicht aus einer weitverbreiteten Situation? Mittelitalien ist eine Landschaft mit vielen Terrassen. Manche wurden nach außen mit Gebäuden und Mauern umschlossen. So war zum Beispiel die große Piazza in Gubbio (14. Jahrhundert) angelegt. Der Blick nach außen wurde, wie später in Urbino, den fensterartigen Öffnungen in der hohen Mauer zugewiesen (im 19. Jahrhundert abgerissen).[65] [***]

Auch die Festung von Federicos Halbbruder und Kanzler, Ottaviano degli Ubaldini (gest. 1488), besitzt einen ›hängenden Garten‹ (nach 1474 von Francesco di Giorgio Martini) [38].

Die Feste. Im Sommer läßt Federico Feste im Garten-Saal und ihm Garten feiern. Die Fest-Gesellschaft erreicht sie vom Ehren-Hof aus durch die Tür neben der Rampe, die in die Kellergeschosse führt, über einen Durchgangs-Raum, in dem wohl Bedienstete die Garderobe aufbewahren.

Vier große Öffnungen verbinden den Fest-Saal mit dem Garten-Hof. Das Fest findet also sowohl im Innenraum als auch unter freiem Himmel statt.

Die Erschließung der Landschaft

In Pienza lassen Papst Pius II. und sein Architekt Bernardo Rossellino den ›hängenden Garten‹ (1460) gezielt anlegen, um sich und den Gästen einen grandiosen Ausblick zu bieten: auf das Tal der Orcia und den gigantischen Vulkan-Berg Monte Amiata.

Im Gegensatz dazu folgt Graf Federico in Urbino und in Gubbio noch der älteren Konzeption des spätmittelalterlichen Gartens: Er ist eher ein Innenhof einer Burg. Die Landschaft erschließt er sich an anderer Stelle.

Die Aussichts-Balkone. An der West-Fassade legt der Architekt Luciano Laurana übereinander vier Loggien an.[66] [263] Dies ist ein ungewöhnlicher Einfall, über den viel gerätselt wurde.

Der Gebrauchs-Wert ist rasch erkennbar. Die unterste Loggia dient dem Küchen-Personal: in den Pausen und zum Ausruhen [259]. Allerdings haben die Bediensteten keinen direkten Zugang zur Loggia, sondern sie laufen von einer kleinen Tür auf der Terrasse einige Schritte zur Loggia. Der Blick ist offen (später durch Bäume und das Theater-Gebäude verstellt).

Die zweite Loggia dient den Benutzern der kleinen Bade-Anlage [179], die sich im oberen Wirtschafts-Geschoß befindet.

Die dritte Loggia gehört zu den Wohn-Räumen von Graf Ottaviano degli Ubaldini [91]. Von hier aus genießt der Kanzler und Halbbruder Federicos die Landschaft.

Im obersten Geschoß wohnt Federico. Gleich von drei Räumen aus hat er den Zutritt auf diesen Aussichts-Balkon: Er gibt ihm das Gefühl, hoch über der Stadt und der Landschaft zu schweben. In luftiger Höhe hört und sieht Federico, was unten, auf der Piazza Mercatale und auf dem Weg von Urbania nach Urbino geschieht.

Neben der Tür seiner Loggia ritzt jemand aus seinem engsten Umkreis eine Inschrift ein, die Licht auf die Bedeutung des weiten Blicks wirft: »Es ist 21 Uhr, der Herzog sieht [in der Ferne] seine Gattin [mit dem Wagen], deren Ankunft glücklich sei und nicht [mehr] lange dauern möge.«[67]

Landschaft als Bild. Die beiden Säulen der Loggia stehen frei und bilden einen Rahmen: Darin erscheint die reale Landschaft – zu einem Bild geformt.

Daß Bildhaftigkeit gemeint ist, zeigt eine Intarsia-Darstellung nebenan im Studier-Zimmer (›Studiolo‹). Darin wird die Blick-Situation sogar verdoppelt: Erst rahmen zwei Pfeiler den Blick, dann eine Dreier-Arkade [221].

Was bedeutet dies? Die Landschaft ist nicht bloß da, sondern sie wird als ungewöhnlich empfunden. Daher präsentiert der Architekt sie mit architektonischen Mitteln: als Bild.

Dies steigert die Aufmerksamkeit. So eingestellt, nimmt der Zuschauer die Landschaft intensiver wahr.

Den Aha-Effekt nannte der Phänomenologe Edmund Husserl die Befreiung des Blickes. Er bezeichnet dies als die »Phänomenologie des Phänomens«. Die künstlerische Tätigkeit des Architekten macht die Weise, wie etwas erscheint, selbst zum Thema. Der Philosoph Bernhard Waldenfels nennt dies den »produktiven Ausdruck«. Er bedeutet: Das Sichtbare ist einerseits selbstverständlich und andererseits auch nicht. Erst, wer es aus der Banalität des Selbstverständlichen herausholt, kann seine Tiefen-Dimensionen erschließen.

Angst und Sicherheit. Diese Rahmung des Blickes hat eine weitere psychologische Wirkung: Sie läßt den Zuschauer dieser Panorama-Landschaft nicht mit seinen menschlichen Ängsten in der Luft schweben, sondern gibt ihm das Gefühl der Sicherheit. Sie verschafft ihm Boden und rundherum Festigkeit.[68]

Die disponierte Welt. Wer diese Szenerie betritt, ist also nicht einfach all dem überlassen, was ihn umgibt, sondern er betritt ein System der Architektur. Dessen wichtigste Intention besteht darin, was immer vorhanden ist, in ein Gefüge zu disponieren: in ein Gefüge, das der Benutzer handhaben kann.

Die Welt wird disponiert.

Dies ist einer der Kerne dessen, was wir unter die Bezeichnung ›Perspektive‹ [138, 140/141] fassen. Sie zeigt ein Verhältnis der Gewißheit zwischen Mensch und Umwelt – als ein festes System. Dies drückt sie in einer zugespitzten Ebene und damit symbolisch aus.

Die Landschaft

Den breiten Appennin zerfurchen in den Marken 13 parallele Flüsse. Die einzelnen Zonen orientieren sich an diesen Fluß-Läufen. Die Berg-Züge trennen sie oft stark – bis heute. Die plastische Vielfalt der Hügel-Kette kommt besonders gut zur Geltung, wenn die Lehm-Böden Getreide-Felder besitzen.

Einst war diese Landschaft intensiv bewirtschaftet, mit erheblich kleineren Feldern – und damit weitaus vielfältiger gestaltet als heute [185].

Der Lehm (›crete‹) färbt sich nach Regen aufgrund seines Eisen-Gehaltes rot, bei Trockenheit weiß. Auf den Hügel-Kämmen und -Spitzen stehen oft Baum-Reihen. Oder einzelne Zypressen. Oder Bauern-Häuser. Sie bilden einen Kontrast zu den Flächen und schaffen dadurch Spannung. In ihrer Lage vor dem Himmel haben sie den Charakter des frei Atmenden und Souveränen.



Paolo Uccello malt Landschaft: kleine Felder, umrandet – meist mit Rebstöcken und einigen Bäumen. So intensiv bewirtschaftet, daß es fast keinen Wald gibt (Bildausschnitt: ›Schändung der Hostie‹; 1467/68; Nationalmuseum im Palazzo Ducale)



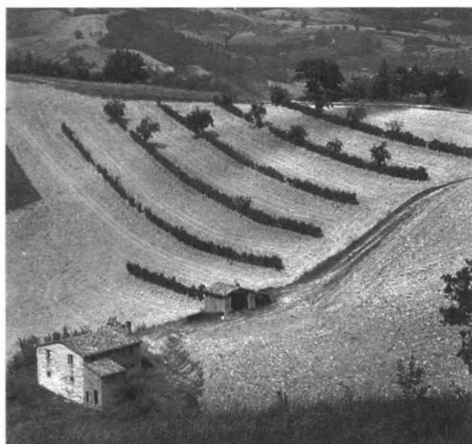





oben und Mitte:
Bilder vom Land (1626). Aus: Francesco Mingucci da Pesaro (Manuskript; National-Bibliothek).



links:
Paolo Uccello malt 1467/1468 als Hintergrund einer grausamen Hinrichtungs-Szene die Landschaft (›Schändung der Hostie‹; Nationalmuseum im Palazzo Ducale)



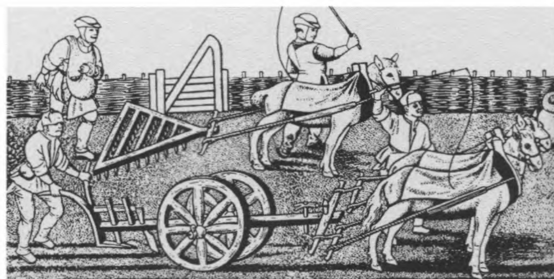












oben: **Landschaft in den Marken: Der Bauer zieht seinen Wein für den Eigenverbrauch (Subsistenz-Wirtschaft).**
Mitte und unten links: **Ackerbau im 14. Jahrhundert.**
unten rechts: **Ackergeräte (Stich, 15. Jahrhundert)**

Diese Landschaft ist mit dem Bereich der Crete südlich von Siena um Montalcino und Pienza vergleichbar – insgesamt aber ausgedehnter und zudem weit besser erhalten als in der Toskana.

In vielen Bildern wird diese Landschaft wiedergegeben. Paolo Uccello (1397–1475) zeichnet ihre Flächen: Der Besatz der Ränder mit Büschen oder Baum-Reihen faßt die Felder präzis wie eine Zeichnung. In ihnen erscheinen einzelne Bäume und Häuser wie zugespitzte Pointen einer Geschichte.

Die Bilder von Paolo Uccello [185/186] zeigen, daß diese Landschaft innerhalb der kleinteiligen topographischen Vielfalt der Hügel-Ketten relativ großflächig bewirtschaftet wird. Daneben gibt es Terrassen-Kulturen. Über zahlreiche Felder ziehen sich – bis heute – in Abständen Reihen von Wein-Ranken.

Sie sind Zeichen der früheren Subsistenz-Wirtschaft: Dieser Wein wird einst nur für den Eigenbedarf angebaut.

Als Graf Federico sich von Piero della Francesca (1410/20–1492) seinen Triumph-Zug darstellen läßt (wohl 1466; [54]), will er, bewußt und gewiß mit dem Maler abgesprochen, eine Landschaft in zwei Ebenen darstellen: sowohl als Herrschafts-Gebiet wie auch als Ort der konkreten Landschafts-Erfahrung.

Auch an der wichtigsten Stelle seines Studier-Zimmers (um 1476; [220]) läßt er einen solchen Blick über die Landschaft gestalten: in einem Intarsia-Bild.

Die weite Sicht über das Herrschafts-Gebiet des Montefeltro ist eine Realität. Besonders wenn ein Bauer oder Kaufmann oder Graf Federico oder der Kanzler Ottaviano von Urbino nach Castel Durante (Urbania) gehen oder reiten. Oder von dort über Pegli nach Sassocorvaro. [38, 40, 91] Dann haben die Leute auf den hochliegenden Wegen Stunde um Stunde eine Begleitung: die ausgedehnten Panoramen der Landschaft.

Der vielfache Nutzen der Antike

Die Feldherren lernen von antiken Militärs

Es mag desillusionieren, aber wir kommen nicht um die historische Tatsache herum, daß der erste, der wichtigste und der breiteste Bereich des Studiums der Antike sich auf ihr Militärwesen richtet.

Seit Ende des 14. Jahrhunderts verwissenschaftlicht sich die Krieg-Führung [35, 109 f.]. Exaktes Wissen läßt sich nur durch Bücher überliefern und umlauffähig machen. Zunehmend werden die antiken Schriften über die Kriegs-Führung gesucht und studiert. Dies ist der Grund für viele Söldner-Führer, die lateinische Sprache zu lernen [36].

Was fasziniert sie an den Römern? Ihre außerordentliche Organisation und »Disziplin im Militärwesen«[1] – d. h. ihre logistische Fähigkeit.

Hinzu kommt die Faszination, wie Rom Technologie einsetzte. Schon die republikanischen Heere benutzten eine entfaltete Belagerungs-Technologie: fahrbare Wandel-Türme auf Rampen. Am deutlichsten beschreibt dies Caesar – in seinen Kriegs-Reportagen aus Gallien. Weil ihr Transport sehr schwierig war, wurden diese Maschinen meist an Ort und Stelle hergestellt. Die Legionen hatten Pionier-Abteilungen mit Spezialisten: Maurer, Schmiede und Zimmerleute – also eine Elite von Handwerkern.

Ähnlich organisiert Federico den Krieg.

Bibliotheken. Das antike Militärwesen ist auch eines der Fundamente der Bibliotheken. Federico da Montefeltro läßt systematisch »alle Werke über das Militärwesen, alle Bücher über die Maschinen der Alten zur Eroberung von Ländern und die modernen Bücher sammeln«, schreibt sein Buch-Händler Vespasiano da Bisticci.[2] [212]

Lateinische Sprache. Um sich die Welt der Römer zu erschließen lernt Federico, wie Vespasiano da Bisticci berichtet, die lateinische Sprache. »Er verband die Kenntnis der lateinischen Sprache mit dem Militärwesen … Denn die vergangenen Ereignisse sind Vorbilder für die gegenwärtigen. Als ein Militär-Führer, der die lateinische Sprache beherrscht, besitzt er einen großen Vorteil vor anderen; denn einen großen Teil seiner Waffentaten machte er in Imitation der antiken und der zeitgenössischen: der antiken aufgrund der Lektion der Geschichte; der modernen, weil er schon als kleiner Junge mit dem Militär aufwuchs …«[3]

Vorlesen. Viele Militär-Führer lassen sich bei Tisch militärgeschichtliche Texte vorlesen. Der Analphabet Muzio Attendolo Sforza holt dafür Mönche: Denn »sie müssen ihre Nase überall hineinstecken, es gibt nichts, worum sie sich nicht unter dem Vorwand des Gottesdienstes bemühen«.

An Federicos Tafel, sowohl in Urbino als auch unterwegs, werden jeden Tag militär-geschichtliche Texte von antiken römischen Historikern vorgelesen, von Livius, Sallust, Quintus Curtius, Justinus, Caesar, Plutarch, Tacitus, Sueton u.a.[4]

Daran schließen sich gewiß umfangreiche Diskussionen mit oft unterschiedlichen Ansichten an, mit Fragen, Überlegungen, Interpretationen, Vergleichen, Bezügen zu eigenen Erfahrungen, Hypothesen, Schluß-Folgerungen.

Kriegs-Berichte. Caesar (100–44 v. Chr.) ist das Vorbild für die schriftstellerische Tätigkeit, die sich im Umfeld der Söldner-Führer entwickelt. Der römische General Caesar ließ Kriegs-Tagebücher anfertigen.[5] Ihren Erfolg im 15. Jahrhundert verdanken sie wohl auch ihrer leichten Zugänglichkeit: Die Sprache ist banal und damit gut verständlich.

Nach diesem Muster entwickeln sich die Aufzeichnungen der Abenteuer-Kapitäne (›Libro delle Ricordanze‹). Sie besitzen drei Ebenen: Funktionell sind sie genaue Berichte, also Dokumente. Sie dienen wohl der eigenen Übersicht. Und vielleicht auch dem Auftrag-

Geber als eine Art Nachweis sorgfältigen Verhaltens.

Wissenschaftlich reflektieren sie strategische und taktische Schach-Züge. Denn dazu gibt es nach jedem Ereignis, das für alle Beteiligten einen hohen Grad an Betroffenheit besitzt, intensive Diskussionen – in unterschiedlichen Niveaus: von simpler Parteilichkeit bis zur distanzierten Analyse. Wir können uns dies in allen Mannschafts-Graden kaum lebhaft genug vorstellen, gewiß auch mit Leidenschaften, Streit, Besserwisserei, Angabe, Anmaßung.

In der dritten Ebene dienen die Aufzeichnungen dem Ruhm. Dieser komplexe Sachverhalt wird an anderer Stelle ausführlich dargestellt [31].

Sekretäre fertigen diese Kriegs-Tagebücher an. Gewiß nach Besprechungen mit dem General-Kapitän. Daraus entstehen später, in der Ruhe des Heimat-Ortes, überarbeitete Fassungen. In Manuskript-Form werden sie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, einsehbar in der Bibliothek des Hauses: die ›Chroniken‹, wie sie zum Beispiel der Notar Guerriero da Gubbio (vor 1472) über Federico schreibt.[6] Im Prinzip ist auch die Biographie Federicos, die sein Sekretär Pierantonio Paltroni (um 1410–1477/78) verfaßt,[7] eine solche Version.

Überlagerung. Die römische Logistik und die zeitgenössische vermengen sich immer stärker. Dies zeigt besonders deutlich das Buch, das der Florentiner Macchiavelli über die Krieg-Führung schreibt.[8] Es ist durchsetzt von Beispielen der antiken Geschichte (›gli esempli delle istorie antiche‹). Und es beschreibt vor allem die Weisen des Vorbereitens und des Diponierens der Streit-Kräfte.

Orte für antike Geschichten

Wo werden in dem umfangreichen Gebäude-Komplex Geschichten erzählt? Wir laufen im wahrsten Sinne des Wortes auf sie zu: auf viele Portale. Ihre Umrahmungen und noch mehr ihre hölzernen Tür-Flügel stecken voller Geschichten. Und in den Räumen erzählen sie uns einige Kamine. Wir können uns nicht lebhaft genug vorstellen, daß abends Menschen vor dem flackernden Feuer ihre Geschichten austauschen. So sind Portale und Kamine die Augen-Punkte unserer räumlichen Bewegungen.

Der abendliche Kamin. Sobald es kühl wird, zündet ein Bediensteter im Saal der Abend-Gesellschaften (›Sala della Jole‹) [***] den Kamin an.

Dann sitzen rund um ihn Menschen. Sie starren in die züngelnden Flammen – diese Magie ist der Mittelpunkt des Raumes.

Der Tag ist abgelaufen. Die Fesseln der Pflichten und des Protokolls sind gelockert. Entspannt sitzen Hof-Leute und einige Bedienstete in den Arm-Stühlen. Der Rhythmus der Zeit ist langsam geworden. Die züngelnde Glut setzt Phantasien in Bewegung. Die hereingebrochene Nacht läßt die Traum-Ebene lebendig werden.

Jetzt erzählen sich die Leute gegenseitig Geschichten.

Das ist eine uralte Gepflogenheit – bei den Armen wie bei den Reichen. Jahrhunderte später übernimmt das Fern-Sehen dieses unterhaltende Erzählen.

Im ›Alten Appartement‹ sieht die kleine Abend-Gesellschaft neben dem Feuer zwei Skulpturen: schöne nackte Körper. Ihre Namen sind Herkules und Jole. [191] Die beiden lebensgroßen Gestalten, die lebendig im Raum stehen, sind die Anreger und Auslöser für eine Serie spannender Geschichten. Der Graf hatte dem Bildhauer den Auftrag gegeben, diese Figuren, die in ihrer Zeit weithin bekannt und beliebt sind, als mentalen Stichwort-Geber zu schaffen.

Herkules. Einer von Federicos Biographen, Filelfo, schreibt um 1473: Es gibt Stimmen, die über die uneheliche Herkunft Federicos so sprechen: Er sei ein Sohn des Herkules.[8]

Vielleicht hat Federico selbst diesen Mythos in Bewegung gesetzt: als Propaganda, die seinen Ruf aufbessert und ihm Glanz gibt.

Spannender kann keiner umbiegen, was in dieser Zeit als Makel gilt. Sohn des Herkules zu sein, entschuldet alles. Und es schafft den Leuten eine Fülle von glänzenden Geschichten.



›Saal der Jole‹: Auf dem Kamin über dem Feuer – sichtbar erzählte erotische Phantasien [152, 190, 250].

Diese führen staunenswerte menschliche und übermenschlich erträumte Fähigkeiten vor. Sie bewegen ein Wechsel-Bad der Gefühle. Und sie geleiten von einem Abenteuer ins nächste.

Die Identifikation mit Herkules verbreitet sich nicht nur hier, sondern auch anderswo. Vor allem ist sie dort wirksam, wo Federico sie braucht. Beweis: Als er 1473 siegt, schickt ihm Florenz einen besonderen Dank: einen Helm aus Silber im Wert von 500 Dukaten [35]. Auf ihm stellt der Künstler als Triumph-Zeichen den Herkules dar.[10]

Der nackte Herkules ist ein Leit-Bild für den starken Mann [51]. Er ist ein Inbegriff mehrerer Fähigkeiten: Zunächst der körperlichen Kräfte, die sich jeder wünscht. Dann des unternehmend-abenteuernden jungen Mannes, der die Banalität seines gewohnten Alltags durchbricht.

Gern sieht sich Federico, der in schwierigen Situationen Probleme lösen muß, als Herkules: mit dessen Fähigkeiten – sowohl der Kraft wie des Einfalls-Reichtums.

Federico ist nicht der einzige, der die Identität mit Herkules wählt. Das tun auch viele andere »starke Männer« in Mittelitalien [198].

Auch deshalb macht diese Figur Eindruck, weil viele Menschen in ihr eigene Phantasien wiederfinden.

Jole. Herkules hat ein weibliches Gegenstück: die Jole. Sie steigert die Geschichten um eine weitere Ebene: die Liebe. Denn die junge Frau, die den Zuschauern ihren schönen Körper zeigt, ist die Geliebte des Herkules.

Solche Geschichten werden weithin von Mund zu Mund überliefert. Das Volk geht auf seine Weise damit um. Sie werden hin und her bewegt und auch verändert.

Wenn Literaten solche Stoffe aufgreifen, formulieren sie sie meist lediglich ein wenig prägnanter. Boccaccio schreibt ein Buch über ›die berühmten Frauen‹ (›De claris mulieribus‹). Er verspricht sich Erfolg auf dem Markt, weil das Buch sich in ein breites Bedürfnis einhakt. Darin erzählt er auch die Geschichte der Jole.

Sie ist die Tochter des Eurytos von Oichalia. Patriarchalische Allgewalt: Der Vater setzt in einem Wett-Kampf als Preis für den Sieg die Tochter. Dies zeigt zugleich, daß Jole als eine so schöne Frau gilt, daß wohl jeder jugendliche Wettkämpfer sie gewinnen will.

So exotisch die Geschichte für das Milieu in Federicos Zeit klingt, zieht sie wohl gerade aufgrund ihrer Exotik Männer und Frauen an. Für die Frauen repräsentiert sie zunächst die erfolgreich verheiratete Frau des Hauses, dann aber auch die Wunsch-Welt der um den Kamin versammelten weiteren Frauen: Sie möchten schön und begehrenswert sein.

Antike Figuren. In den Portalen begegnen wir in Einlege-Bildern (Holz-Intarsia) einer großen Anzahl von Figuren aus der antiken Mythologie.

Sind es Namen aus einem reduzierten Griechisch- oder Latein-Unterricht, der zur Langeweile erstarrte? Oder Figuren, die Bereiche unserer Existenz symbolisieren – und damit uns selbst?

Orientalische Geschichten. In den Umrahmungen der Fenster im Saal der Jole finden wir in Kopf-Höhe Reliefs.

Ein Mann aus Konstantinopel (?) und ein Mohr (beschädigt).

Ein Grieche.

Einer dritten Figur fährt eine Girlande in den Mund hinein und kommt aus dem Ohr wieder heraus.

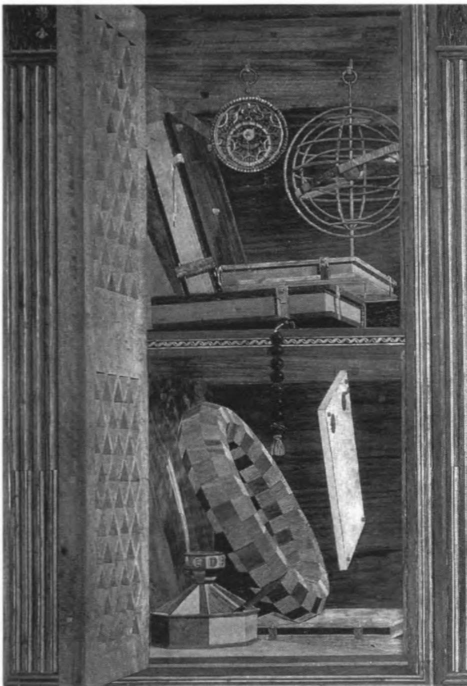
Was bedeuten diese rätselhaften Gestalten?

Gehören sie zu den unendlichen Diskussionen um Konstantinopel? Die Türken eroberten 1453 die Hauptstadt des oströmischen Reiches. Geben diese Figuren Stichworte? Beginnt die Hof-Gesellschaft bei ihrem Anblick, sich mit Greuel-Geschichten zu unterhalten? Regen sie die Feind-Bilder an, die in Europa jahrtausendelang genährt werden?

Weitere Geschichten. Zu diesen Geschichten kommen weitere aus anderen Bereichen hinzu: Musik und Tanz [201–204], Astronomie [193], Militär [48], Politik [63].

Astrologie und Astronomie – und die Wiederkehr der Antike

Federico hält sich, ebenso wie andere Fürsten[11], einen Haus-Astrologen: Meister Pagolo, einen Deutschen. Vespasiano da Bisticci nennt ihn einen »großartigen Philosophen und Astrologen« (›grandissimo filosofo et astrologo‹).[12] Weitere Astrologen kommen hinzu, darunter Jacopo da Spira und Paolo di Middelburg, ein Holländer. Im Studier-Zimmer taucht unter den »berühmten Männern« der Astrologe Pietro d'Abano auf, dessen Werke auch in der Bibliothek stehen [212 ff.].[13]



An vielen Stellen im Haus, wie hier im Studier-Zimmer Federicos, gibt es Zeichen für die verbreitete Himmels-Kunde (Astronomie): Der Sternen-Globus erscheint.

Im Studier-Zimmer (›Studiolo‹) widmet Federico einen Teil der Darstellungen in Holz-Intarsien der Astronomie – und damit wohl auch der Astrologie. Ein ganzer Schrank zeigt Bücher, astronomische Instrumente, eine astronomische Uhr und den astronomischen Globus. Ein Bild von Justus van Gent stellt Claudius Ptolomaeus von Alexandria (um 100 bis um 180) dar: Er verkörpert den Zusammenhang zwischen der Gestirns-Kunde (Astronomie) und der Erforschung der Erde (Geographie).

Ottviano Ubaldini della Carda, Halbbruder und Kanzler [91], hat eine besonders starke Leidenschaft für erlaubte und nobilitierte Formen der Magie: für die Astrologie und okkulte Wissenschaften.[14] Das deutlichste Dokument dafür sind die beiden Kapellen, die er sich in seinem Wohn-Geschoß anlegen läßt.

Alltags-Diskussion. In der Antike waren Magie und Astrologie ein völlig selbstverständlicher Bereich der Alltags-Diskussion – ebenso verbreitet wie das Gespräch über das Wetter. Das Interesse an solchen Erklärungen von Lebens-Vorgängen hält sich in christlicher Zeit.

In der Mönchs-Kultur leben antike Götter-Namen im Pflichtfach Astronomie weiter. Die Planeten tragen die Namen der antiken Götter: Jupiter, Venus, Mars, Merkur, Neptun.

Weit verbreitet ist in den Klöstern das Buch ›Hochzeit des Merkur und der Philologie‹ (›De nuptiis Philologiae et Mercurii; um 430‹). Es berichtet von einer Götter-Versammlung und von der Astronomie.

Diplomatische Umbildungen: Aus Jupiter mit dem Adler entsteht der Adler des Evangelisten Johannes, Herkules wird zum Sankt Georg, Saturn und Venus zur Krönung der Maria, Cupidos Pfeil zur Empfängnis Mariens.

Die Kirche versucht, die Astrologie zurückzudrängen. Aber sie kann sie nicht ausschalten. Zu tief ist sie in die Welt-Bilder der Menschen verwoben. Die Spannung zwischen Kirche und Astrologie gehört zur Struktur des Mittelalters in vielen Städten Oberitalien. Der Philosoph, Arzt und Astrologe Pietro Pietro d'Abano (Padua 1250–1316), der auch in Urbino in Ehren gehalten wird, bezieht sich auf ägyptische Tradition und vermutet einen kausalen und universalen Zusammenhang zwischen Gestirns-Konstellation und Medizin.

Diese Theorie erläutert er in seinem Buch »Conciliator« (gedruckt in Venedig 1476). Die astrologischen Bilder, schreibt er in seinem Buch »De imaginibus«), stecken in den menschlichen Bildern – in den Körpern und Verhaltens-Weisen.[15]

Die Astrologie ist vor allem bei den Bauern verbreitet: Sie können ihre Ernten kaum beeinflussen, ihr Schicksal hängt buchstäblich vom Wetter ab, das ihnen – anschaulich – der Himmel bringt. In den Vorstellungen des Jahres-Kreislaufes, in den Monaten, steckt die Astrologie. Der sichtbare Himmel wirkt deutlicher als die für viele Menschen eher abstrakte Lehre vom christlichen Gott.

In den Städten erscheint die Astrologie in uralten Traditionen, die als Erklärung des eigenen Lebens und der Welt von Generation zu Generation überliefert werden.

So bleibt sie in offener Weise lebendig. Noch stärker aber lebt sie als Unterströmung durch die Jahrhunderte hindurch. In ihr erhalten sich breite Bereiche vorchristlicher Welt-Deutungen.

Verwissenschaftlichung. Die Astrologie ist der Versuch, den Geheimnissen der Welt, der Beeinflussung des Schicksals mit der Geburt, der Macht der Konstellationen der Gestirne auf die Fährte zu kommen.

An mittelalterlichen Universitäten wird Astrologie gelehrt, z. B. im 14. Jahrhundert in Padua.

Die Astrologie bleibt nicht nur der Spekulation der einzelnen überlassen, sondern wird immer wieder der Mühe unterzogen, genauere Kenntnisse zu gewinnen. Dies führt zur Entwicklung der Astronomie: Sie berechnet den Lauf der Gestirne.

Federico läßt im Grafen-Haus astronomische Instrumente an vielen Stellen darstellen: an den Portalen und im Studier-Zimmer (›Studiolo‹) in Intarsien-Bildern. Die Symbole stehen für eine umfangreiche Beschäftigung mit den Inhalten.[16]

Zwillinge. Bis zum späten 18. Jahrhundert werden Astronomie und Astrologie als Zwillinge angesehen: Die Astronomie untersucht die Konfiguration des Himmels-Gewölbes und die Bewegungen der Gestirne. Die Astrologie beschäftigt sich damit, welchen Einfluß die verschiedenen Verbindungen und Gegenüberstellungen von Sternen auf das Leben von einzelnen und von Gemeinschaften haben.

Kopernikus glaubt an die Astrologie. Galilei beschäftigt sich mit astrologischen Berechnungen.

Mit der Astronomie hängen Mathematik und Musik zusammen.

Parallelismus. Die Bevölkerung benutzt zumindest bis zum 18. Jahrhundert (teils sogar bis heute) sowohl die Astrologie wie das Christentum als zwei parallele Weisen, die Welt zu interpretieren. Sie schließen sich nicht aus. Kaum jemand ruft nach einer Systematisierung.

Ohne weiteres und meist unbemerkt werden Brüche und Widersprüche in Kauf genommen – nicht zuletzt, weil die Praxis des Christentums nicht so weit von der Astrologie entfernt ist [220].

Die Einflüsse des Schicksals erhalten seit jeher Benennungen, die in der Regel personalisiert werden. So entstehen antike Götter. Ihnen entsprechen für dieselben Sachverhalte christliche Heilige, meist gezielt von der Kirchen-Leitung eingesetzt.

Studium der Antike. Auch wenn das Christentum die Götter der pluralen antiken Kultur mit ungeheurer Militanz zu zerstören versuchte, bleibt in Italien stets eine Kontinuität erhalten. Sie manifestiert sich im Studium und in der Darstellung der Antike.

Der Palast der karolingischen Kaiser in Ingelheim – so ein Gedicht des aquitanischen Dichters Ermoldus Nigellus (um 825) – enthält in der Kapelle neben christlichen Bildern weltliche. Die christlichen Kaiser und Helden folgen den weltlichen: antik sind Cyrus und Ninus, Romulus und Remus, Hannibal und Alexander sowie der Tyrann Phalaris.

Der Sohn des Franken-Kaisers Karl, Ludwig, erhält den Namen der Fromme, weil er die antike Bildung herunterkommen läßt.

In Italien nimmt das Interesse an der Antike im 15. Jahrhundert vehement zu. Dadurch gewinnen die antiken Götter an Aufmerksam-

keit. Den Boden dafür bereiten auch die astronomisch-astrologischen Diskussionen.

Bildung. Nun wird es allmählich zum Bildungs-Standard von allen, vor allem aber von Intellektuellen, sich mit Astrologie zu beschäftigen. Der Mantel der antiken Bildung schützt vor der Inquisition. Dies macht ein weiteres Mal verständlich, warum sich das Interesse an der Antike so erheblich verstärkt und dann rasch und weit ausbreitet. Sie ist ein weicher Weg, der kirchlichen Orthodoxie zu entkommen.

Wechselseitige Verstärkung. Im Zusammenwirken nobilitieren sich gegenseitig: Antiken-Studium, Astrologie, Astronomie, magische Praktiken.

Sie tun dies in weicher Weise: ohne das Christentum zu verlassen und ohne sich zu ihm in Opposition zu setzen. Das ist eine typische Struktur der Vorsäkularisierung.

Es verbreitet sich erneut die uralte plurale Kultur der Lebens-Deutungen, die das Christentum nie völlig zerstören konnte.

Der Papst selbst verstärkt an einer wichtigen Stelle das Interesse an der Antike.

Grund dafür ist sein weltliches Interesse als Fürst. Nach einem weitgehenden Macht-Verfall organisiert er um die Mitte des 15. Jahrhunderts seine Macht-Struktur neu. Als ideologisch-propagandistische Plattform läßt er ein Programm der ›Erneuerung Roms‹ (›renovatio Romae‹) entwickeln.

Dazu gehört auch der Versuch, sich mit neuen Zeichen ein neues Prestige zu verschaffen. Der Papst läßt die Antike ausgraben und benutzt die historische Wertschätzung der antiken Kaiser für sich.

Daraus entwickelt sich eine an der römischen Antike orientierte Triumph-Sprache.[17] So kommen antike Zeichen in die Kirchen.

Einer der wichtigsten Intellektuellen dieses Programms ist Leon Battista Alberti. Zunächst spricht er, wohl aus der Tradition seiner Florentiner Herkunft, von republikanischen Sitten. Dann wendet er sich aber auch den kaiserlichen Zeichen zu.

Glaubens-Pluralismus. In der West-Fassade gibt es im nördlichen Turm eine Wendel-Treppe. Sie verbindet die privaten Räume von drei Geschossen miteinander: im obersten Geschoß die Zimmer Federicos, darunter die des Kanzlers und Halbbruders Graf Ottaviano Ubaldini della Carda und darunter in der oberen Keller-Etage das Bad.

Unter dem Studier-Zimmer Federicos läßt sein Halbbruder Ottaviano in seinem Wohn-Bereich zwei Kapellen anlegen und gestalten.[18] Sie liegen nebeneinander und sind außerordentlich klein, in der Breite gerade ausreichend für eine Person [196].

Hinter seiner Garderobe kommt Ottaviano in den Vorraum der ersten Kapelle. Ihre Widmungs- und Gedenk-Inschrift zeigt deutlich die Intention der Räume: »Hier siehst du die kleinen Tempel geteilt gerade durch einen schmalen Raum, einer ist den [antiken Göttern der] Musen, der andere [dem christlichen] Gott geweiht.«[19]

Der Auftrag-Geber dieser Räume ist überzeugt, daß es zwei parallele Traditionen gibt: eine antike und eine christliche. Und daß sie sich nicht widersprechen, sondern zusammengehören. Die Anlage ist das deutlichste Dokument für einen Pluralismus des Glaubens, der sich ausbreitet.[20]

Die zweite Inschrift vor der Kapelle zeigt, daß nicht Federico, sondern Ottaviano die Kapelle anlegen ließ und daß der Anlaß dazu ein Ablaß des Papstes Sixtus III. war.[21] Am Eingang zur ›Sacella‹ (Heiligtum) gibt es eine dritte Inschrift.[22]

Wer die kulturellen Zeichen der ersten Kapelle genauer anschaut, sieht sofort, daß selbst der christliche Raum ein spätantikes Erscheinungs-Bild besitzt: Der Antike »nachempfunden« sind die Marmor-Vertäfelungen (›Inkrustationen‹), die Grottesken-Ornamente, die imperiale Apsis mit ihren zwei Säulen, die 70 Putti in Form von geflügelten Wesen und das Licht eines runden Fensters an der Rückseite. Die Erzengel haben ihr Vorbild in byzantinischen Kirchen von Konstantinopel.

Warum kann eine christliche Kapelle einen so ausgebreiteten Vorrat an nichtchristlichen Zeichen besitzen? Dafür gibt es noch eine andere Überlegung: Offensichtlich existiert in

dieser Zeit keine festgelegte Sprachlichkeit, die spezifisch Christliches ausdrückt. Daher können Auftrag-Geber und Architekt sich die Antike aneignen. Sie tun dies hier allerdings in einem sehr weitreichenden Ausmaß.

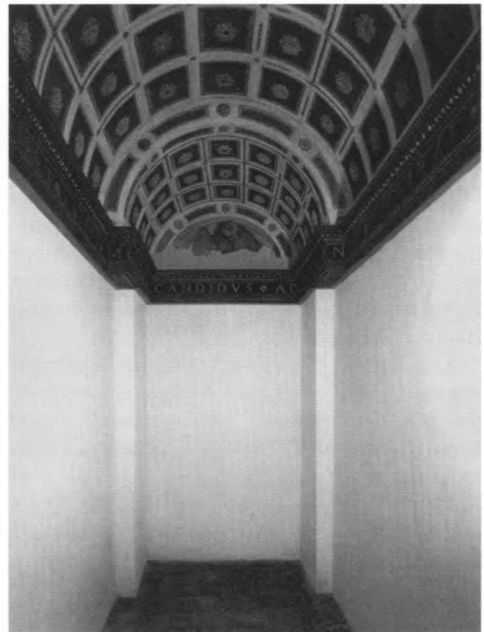
Von der Loggia aus kommen wir in die zweite Kapelle: Sie ist den neun Musen gewidmet.[23] Blaue Kassetten geben ihr ein antikes Aussehen. An den Wänden waren in Bildern einst die Musen sichtbar: Sie stehen in menschlicher Gestalt in der Felsen-Landschaft des Berges Parnaß.[24] Ottaviano läßt an der exponiertesten Stelle, dort, wo in der Apsis in christlichen Kirchen z. B. die Taube des Heiligen Geistes sichtbar ist, einen Adler anbringen: das Zeichen seines Bruders.

Die beiden Kapellen sind im Vergleich zur üblichen Großzügigkeit der Säle auffallend klein. Ihre Portale sind sehr niedrig (1,80 m Höhe) und nur ellenbogenbreit. In dieser Breite lassen sie jeweils nur eine Person zu, in der Länge nur wenige. Haben sie einen Charakter, der ausdrücklich privat ist? Wird hier wirklich eine Messe gelesen? Haben die Räume etwas zu tun mit der Miniaturhaftigkeit mittelalterlicher Schreine? Drückt Ottaviano in der Architektur aus, daß der Glaube an die antiken Götter etwas Geheimnishaftes ist?

Aber die Kapelle scheint auch eine öffentliche Dimension zu haben. Bernardino Baldi berichtet 1587: Am Namenstag des Widmungs-Heiligen zieht »der gesamte Klerus jedes Jahr vom Dom in einer Prozession hierhin, begleitet von einer sehr großen Volks-Menge«.[25] Diese Nachricht zeigt zumindest, daß der Ort nicht diffamiert war. Ottaviano selbst hat wohl die Prozession eingeführt. Und damit die Zugangs-Weise: Diese isoliert erscheinenden Räume sind nie völlig der Öffentlichkeit entzogen.



In seinem Appartement ließ der Kanzler Ottaviano Ubaldini della Carda zwei Kapellen anlegen: die ›Cappella del perdono‹ und den ›Tempietto della Muse‹ (beides sind spätere Benennungen). Ein ganz enger Raum – und das Paradox: Er assoziiert antike Monumentalität. Hat ihn Bramante (eigentlich: Donato da Urbino; um 1444–1514) entworfen, der im nahen Fermignano und in Urbino aufwuchs und 1477 in die Lombardei und 1499 nach Rom geht?



Dieselbe ganz kleine Dimension hat der ›Tempietto‹ der Musen. Einst erlebt der Eintretende an den Seiten reichen Dekor. Und in der unmittelbarsten Nähe: elf Bilder, in denen Apollo, Minerva und die neun Musen erschienen, gemalt von den urbinatischen Künstlern Giovanni Santi und Timoteo Viti. Die Decke stellt ein antikes Gebälk und Gewölbe vor.

Ein Geschoß höher, genau über den beiden Kapellen, ist im Studier-Zimmer (›Studiolo‹) von Federico der Parallelismus ebenfalls deutlich greifbar. [215 f.]

Eigenes Urteil und Religion. In der Bibliothek läßt Federico im Wölbungs-Scheitel an die Stelle des üblichen Heiligen Geistes seine Zeichen setzen. Was hat das zu bedeuten? Zunächst behauptet die Inbesitznahme dieser Stelle: Federico läßt sich als Quelle der Weisheit feiern. Ist hier der Territorial-Herr gemeint? Oder der intelligente Mensch Federico? Oder beide zusammen?

Wie wirkt dieses Symbol zu Federicos Zeit? Als Provokation für den Klerus? Als Blasphemie?

Ich möchte annehmen, daß es sich um ein weiteres Beispiel des soeben untersuchten Parallelismus handelt. Innerhalb dieses Feldes einer allmählich erworbenen Zulässigkeit ist ein solcher Austausch der Symbole möglich.

Inbesitznahme der Religion. Ein weiterer Gesichts-Punkt ist wichtig. Menschen privatisieren die Religion. Sie nehmen sie für sich selbst in Besitz.[26]

Dies zeigt, daß sich die Über-Ich-Bildung abschwächt. An ihre Stelle tritt das eigene Ich. Menschen heben sich selbst hoch. Sie fühlen sich wie Götter. Zum Beispiel setzt sich Federico als Herkules in die Welt.

Darin steckt sicher auch etwas Spielerisches. Wir müssen es nicht zu ernst nehmen. Dies wird möglich durch den metaphorischen Gebrauch der Bilder, auch der Religion, vor allem aber der Antike. Er literarisiert die Religion. So entsteht ein Changieren zwischen Religion und Literatur.

Die Religion selbst ist in dieser Zeit abgesunken.

Der Papst hat seine Autorität weitgehend verloren.

Die Reorganisation seiner Macht, die er betreibt (›Restitutio Romae‹), läuft nicht über die christlich-mönchischen Traditionen, sondern über die Antike, mit der er auf Macht zielt, nicht auf Wiederherstellung der Religion. Sie kümmert ihn hundert Jahre lang nicht, bis zur Gegen-Reformation. Erst diese reorganisiert die Religion – auf den Druck des Protestantismus hin. Aber auch nur als Macht-Mittel, deren innerer Arm die erneuerte Inquisition und deren äußerer Arm die Staats-Raison von Fürsten ist.

Magische Praktiken

Weil die Astrologie unoffiziell und nicht reglementiert ist, also eine Unterströmung darstellt, ist sie in der Lage, sich leicht mit den vielfältigen Formen magischer Praktiken zu verbinden.

Diese kursieren im Volk in alles Schichten. Volks-Glaube deutet Hand-Linien und Träume. Im Boden-Satz von Töpfen lesen viele Menschen die Zukunft. Alte Formen des Orakels laufen weiter. Magische Kräfte werden Gegenständen zugeschrieben.

Jedermann kann diesen beweglichen und völlig unautoritären Volks-Glauben leicht handhaben. Hingegen ist die Auslegung der christlichen Lehre einer Funktions-Elite von Priestern zugewiesen und wird von ihr kontrolliert. Das macht diese Doktrin zwar mächtig, aber auch wenig beweglich und dadurch orthodox. Der Volks-Glaube entzieht sich diesem Mechanismus, unterläuft ihn, bewegt sich unterhalb der offiziellen Ebenen, bleibt weithin im Feld der mündlichen Mitteilungen.

Experiment. Wo es über nichts Gewißheit gibt, entsteht eine Einstellung, die auf das Experiment setzt. Dies führt dazu, daß Menschen nebeneinander alles ausprobieren und auf alles setzen – nach dem Motto »Ob es nutzt, weiß keiner, aber schaden kann es nicht.« Es trägt dazu bei, daß eine eigentümliche und wirksame Weise der Toleranz sich ausbreitet.

Strategien der christlichen Macht. Das frühe Christentum verdankt seine Ausbreitung der toleranten Einstellung in der Antike, die den Parallelismus zuließ. Als das Christentum nach der Übernahme der Herrschaft im Laufe der Zeit immer intoleranter wurde und verfestigte, entstanden Probleme. Eine diplomatische Tradition innerhalb des Christentums griff nun auf die alte Erfahrung zurück: Sie versuchte, wie Vittorio Dini nachwies,[27]

wichtige Bereiche des Volks-Glaubens, vor allem der Astrologie, ›parallel‹ zu besetzen.

Diese Diplomatie nahm den vorhandenen Sinn auf, bog ihn oft um und gab ihm andere Namen. Seit dem 12. Jahrhundert wurden die Sach-Verhalte meist Heiligen zugewiesen. Dadurch kanalisierten sie Bedürfnisse, Sehnsüchte und Hoffnungen der Unterströmungen.

Neben dieser Synthese bleibt ein deutliches Nebeneinander von christlicher Glaubens-Ausübung und vorchristlichen Magien, das von der Geschichtsschreibung bislang kaum gesehen wurde.

Dies alles spielt in Urbino innerhalb und außerhalb des Hofes gewiß eine erhebliche Rolle. Wenn wir uns die lebendige Geschichte dieser Bereiche vorstellen wollen, müssen wir es in unser Mosaik einfügen, auch wenn wir davon fast keine greifbaren Spuren mehr besitzen. Allerdings läßt sich einiges, was sonst nicht deutbar ist, mit diesen Fragen ahnen.

Der Umweg über die Antike

Auftraggeber und Künstler drücken einen Teil ihrer Existenz-Weise auf einem Umweg aus. Sie sprechen nicht direkt, sondern mittels einer Paraphrase: Dazu dient ihnen die antike Mythologie.

Sie ist eine Weise, etwas von sich selbst zu erzählen – mit Hilfe einer Kultur, die vom Christentum zerstört wurde, die aber in Italien nie völlig zerstörbar war und eine Unterströmung blieb, mit vielen Facetten.

Dieser Umweg verrät uns – dialektisch gesehen – einiges über die Ebene der gesellschaftlichen Zensur-Mechanismen. In der stadt-bürgerlichen Kultur werden die Phantasien für bestimmte Bereiche der menschlichen Triebhaftigkeit in ein starkes Normen-Gefüge eingebunden. Aber: intelligente Köpfe entwickeln listige Umwege.

Sie stellen sich unter den Schutz eines Bildungs-Anspruchs. Und die Kunst selbst beginnt, einen Anspruch auf Selbständigkeit (Automie) zu entfalten.

Innerhalb dessen läßt sich eine Ebene der Phantasie entfalten, in der vieles möglich ist, was in den gefügten Normen des so genannten normalen Lebens keinen oder nur einen konfliktgeladenen Platz haben würde.

Metapher für das Unaussprechbare. Unter dem Deck-Mantel der Antike stellt sich neben der Geschichte von Herkules und Jole im ›Triumph von Dionysos‹ [191] das gewöhnlich nicht Aussprechbare dar: Auf dem Kamin-Relief schleppen zwei Zentauren, von Musik begleitet, eine nackte Frau mit einem Füll-Horn heran. Ein Faun spielt mit einer weiteren nackten Frau. Eine dritte tanzt, ein Faun spielt auf der Flöte. Ein Alter tatscht einem Dickwanst, der auf einem Esel sitzt, den Bauch. Eine Frau tanzt. Ein Faun trägt sein erigiertes Glied zur Schau. Ein Mann hat ein Kind auf seine Schulter gesetzt. Zwei weitere Männer erscheinen.

Wer von dort zum Eingangs-Portal zurückblickt, sieht Amoretten: Sie spielen mit Pfeilen. Leicht deutbare Symbol-Tiere erscheinen: Wild-Schweine reiten auf Delphinen. Dies alles geschieht, wie die Reliefs andeuten, zu den Klängen heißer Musik.

Für ihre Zeit gehen diese Darstellungen von wilden erotischen Spielen sehr weit. Daher meint mehr als ein Jahrhundert später, um 1587, der geistliche Herr Bernardino Baldi mit Unbehagen: Die Kamine der ältesten Zimmer, auch wenn sie sehr sorgfältig gearbeitet sind, haben zum größten Teil etwas Barbarisches (›un gran parte del barbaro‹) wie man an einem Herkules und an einer Göttin sehen kann.[28] [192]

Die erotischen Darstellungen stehen als eine symbolische Ebene für einen realen Kontext. Unsere Vorstellungs-Kraft mag rekonstruieren, was die Lebens-Ebene dieses Raumes war.

Federicos Biograph Paltroni berichtet über seinen Herrn, er habe (1439) »eine normale Statur und besser als normal« gehabt, sei »gut gebaut«, »sehr beweglich«, »geduldig bei Kälte und Wärme, Hunger und Durst, Schlaf«, und sehr mäßig gewesen, auch sprachlich ausgezeichnet, nur habe er den Fehler eines großen Triebes zu Frauen gehabt, die seinen Trieb auch sehr erwidert hätten.[29]

Federico läßt um 1442 freizügige Liebes-Gedichte schreiben, die Liebes-Spiele mit urbinatischen Mädchen zeigen. Bezeichnenderweise blieben sie unveröffentlicht.[30]

Seine Amouren haben Folgen: eine Anzahl von illegitimen Kindern.

In Colonnas ›Hypnerotomachia Poliphili‹[31] bietet der Umweg über die Antike die Möglichkeit zum Ausbrechen: Dort kann sich eine in der bürgerlichen Stadt-Kultur stark kontrollierte Sinnlichkeit stärker ausleben. Vor allem in Allegorien, die nicht unmittelbar erkennbar sind: Der Betrachter muß rätseln. Der Autor evoziert mehr in den Köpfen und Sinnen der Leser, als die Allegorien im Augenblick darstellen.

Metaphern als Selbst-Bilder und Überhöhung. Am Portal zum Schlaf-Zimmer von Federico stehen – in Intarsia-Bildern auf den Tür-Flügeln – Herkules und Mars. Wer sie sieht, weiß, was gemeint ist: Metaphern für Federico – also Selbst-Bilder auf einer Symbol-Ebene.

Die Schlüssel-Figuren bringen den Betrachter dazu, ihre Geschichten zu assoziieren.

Darin steckt eine weitere Ebene der erzählerischen Strategie: Der Auftrag-Geber setzt die Figur bzw. die Geschichte in Bezug zu sich selbst. Damit spricht er auf einem Umweg aus, wie er gesehen werden möchte.

Solche Geschichten erlauben häufig eine Überhöhung der Person, die in dieser Zeit auf direktem Weg gesellschaftlich strittig ist oder noch nicht akzeptiert wird.

Um 1470 läßt Graf Federico ein illustriertes Buch des Lodovico Lazzarelli für die Bibliothek erwerben, das den Titel trägt ›De gentillium deorum imaginibus‹ (›Über die Bilder der Götter‹).[32]

Der Kult der antiken Haus-Götter. Hinter dem ersten Hof ist ein zweiter geplant. Federico will, daß darin etwas Eigentümliches geschieht. Eine lange Geschichte soll sich in Stein abbilden, dieses Mal nicht in einem Bild-Werk, sondern in einem Bau-Werk. Ein Mausoleum:[33] In seiner Gruft will Federico begraben werden, darüber soll sich ein runder Tempel erheben. Damit folgt er dem kulturellen Leitbild römisch-antiker Kaiser-Gräber.

Dies ist avantgardistisch, wenn wir daran denken, daß der Architekt Donato Bramante (um 1444–1514) später in Rom eine Kirche in Gestalt eines runden Tempels errichten wird, den ›Tempietto‹ (1502). Vielleicht bringt Bramante diese Idee aus Urbino mit, er stammt aus dem Nachbar-Ort Fermignano.

In dem Rund-Tempel des zweiten Hofes möchte Federico, so interpretiert der Architektur-Forscher Pasquale Rotondi, auch den antiken Kult der ›Penaten‹ neu aufleben lassen. Die Penaten waren altrömische Schutz-Gottheiten: Sie wachten über die wichtigen Vorrats-Kammern des Hauses. Mit ihnen verbanden sich Vesta und die Laren. Diese Götter wurden im Kern des Hauses, an der Feuer-Stelle im Atrium, verehrt. Die Familie teilte mit ihnen das Wichtigste, was sie besaß: Sie erhielten tägliche Mahl-Zeiten.

Im Prozeß der Herausbildung des römischen Staates übernahm die politische Führung diesen Kult: Sie errichtete ihm den Vesta-Tempel auf dem Forum Romanum. Die Macht über ihn hatte der Pontifex Maximus. Ihm kam zugleich die Aufgabe zu, die seinerzeit einzige Brücke über den Tiber instand zu halten und damit symbolisch die Einheit der beiden Stadt-Bereiche zu garantieren. Die Funktion des obersten Brücken-Bauers (›Pontifex Maximus‹) zählte also zu den wichtigsten bewahrenden Staats-Ämtern in der römischen Republik.

Die römischen Kaiser eigneten sich Funktion und Titel an.

Später dekretierten ihn sich die Päpste zu.

Was bringt nun, nach weit über tausend Jahren, den Kleinfürsten Federico dazu, sich ebenfalls symbolisch in eine solche Rolle zu setzen?

Federico läßt das Fundament des Baues errichten. Dann jedoch, so meint Rotondi, gibt er sein Vorhaben auf – wahrscheinlich nach einigen Diskussionen.[34] Aus religiösen Skrupeln? Oder veranlaßte ihn die Diplomatie gegenüber der päpstlichen Macht dazu, die ein solches Projekt als usurpatorische Konkurrenz



San Bernardino (nach 1482 von Francesco di Giorgio Martini [286]) – ein Raum der Antike in neuer mittelitalienischer Prägung. Schalenhafte Flächen [247]. Struktur entsteht durch Gesims und Architrav, den als Gelenk ein Schrift-Band aus Kapitalen monumentalisiert, akzentuiert und intellektualisiert.

angesehen hätte? Übte der Papst als Lehns-Herr Druck auf seinen Lehns-Mann Federico aus? [93]

Die ›antike‹ Grab-Kirche. In ›antiker‹ Weise wird später auch die Grab-Kirche Federicos San Bernardino vor der Stadt gebaut (1482). [93, 286] Baldi sieht 1587 in ihr eher eine Burg als ein Kloster.[35]

Die erotische Hauskapelle. Federicos Sohn und Nachfolger, Herzog Guidobaldo, läßt sich an der Schmalseite des Audienz-Raumes ein Oratorium, eine Gebets-Kapelle, einbauen. Besonders religiös sind die Darstellungen nicht: Auf den manieristischen Stuckaturen, die von den Grotesken beeinflußt sind, die in Rom im Goldenen Haus, dem Palast des Kaiser Nero (37–68), gefunden wurden, erscheinen Männer und Frauen, die sich in Hermaphroditen verwandeln: Es sind erotische Anspielungen.

Vergnügen und Spiel

Die Abend-Unterhaltung

Abends setzen sich die Menschen zusammen – das ist ein allgemeiner Brauch bei Bauern, Städtern und an den Höfen. Es ist also nichts Ungewöhnliches daran, daß die Herzogin Elisabetta Gonzaga (1471–1526), die Frau von Guidobaldo, dem Sohn von Federico, nach dem Abend-Essen einige Personen zum Beisammen-Sein einlädt.

Baldassare Castiglione (um 1507) gibt Hinweise, wie es abläuft und wie sich die Leute verhalten: »Da aber der Herzog wegen seiner Krankheit nach dem Abendessen stets frühzeitig schlafen ging, begaben sich zu dieser Stunde alle gewöhnlich dahin, wo sich die Herzogin Elisabetta Gonzaga aufhielt … Dort … vernahm man angenehme Gespräche (›soavi ragionamenti‹) und schickliche Scherze, und auf eines jeden Gesicht sah man so anmutige Heiterkeit (›gioconda ilarità‹) gespiegelt, daß dieses Haus (›casa‹) gewißlich als die eigentliche Herberge des Frohsinns (›albergo della allegria‹) bezeichnet werden konnte … Dort wurde unter anderem vergnüglichen Zeit-Vertreib und Musik und Tänzen wie sie ständig üblich waren, zuweilen schöne Fragen (›belle questioni‹; ›questioni d'amore‹ d. h. ›Liebes-Fragen‹) gestellt, zuweilen geistreiche Spiele (›giochi ingeniosi‹) …, Streit-Gespräche (›disputazioni‹) über unterschiedliche Gegenstände [gemacht]«, oder man »stichelte sich mit witzigen Einfällen«.[1] [21]

Es ist nicht sicher, ob solche Gespräche in diesem oder im folgenden Saal der Herzogin stattgefunden haben.

Es gibt viele Arten von Vergnügungen. Die Leute kennen zahlreiche Spiele und erfinden häufig neue.[2] Oft spielen sie um Geld.

Meist klingt der Abend mit Musik aus, in die weiteres Vergnügen eingestreut wird.[3] Dann beginnt der Tanz [205].

Spiel-Leidenschaft. Weitverbreitet ist die Spiel-Leidenschaft. Sie stürzt viele Menschen ins Unglück, weil es verbotenerweise um Geld geht.

Da das Spielen auch unter den Pferde-Knechten beliebt ist, weist das Ämter-Buch die Stall-Meister an, darauf zu achten, daß keiner der Spiel-Leidenschaft verfällt. Ein guter Vorsatz – aber der Erfolg ist gewiß nur mäßig.

Ball-Spiel. Bernardino Baldi schreibt 1587, daß man im freien Raum des zweiten Hofes zu seiner Zeit Ball spielt.[4] Das geschah mit Sicherheit auch in der Zeit Federicos.

Besessen von Musik

Die Leute am Hof sind musikbesessen.

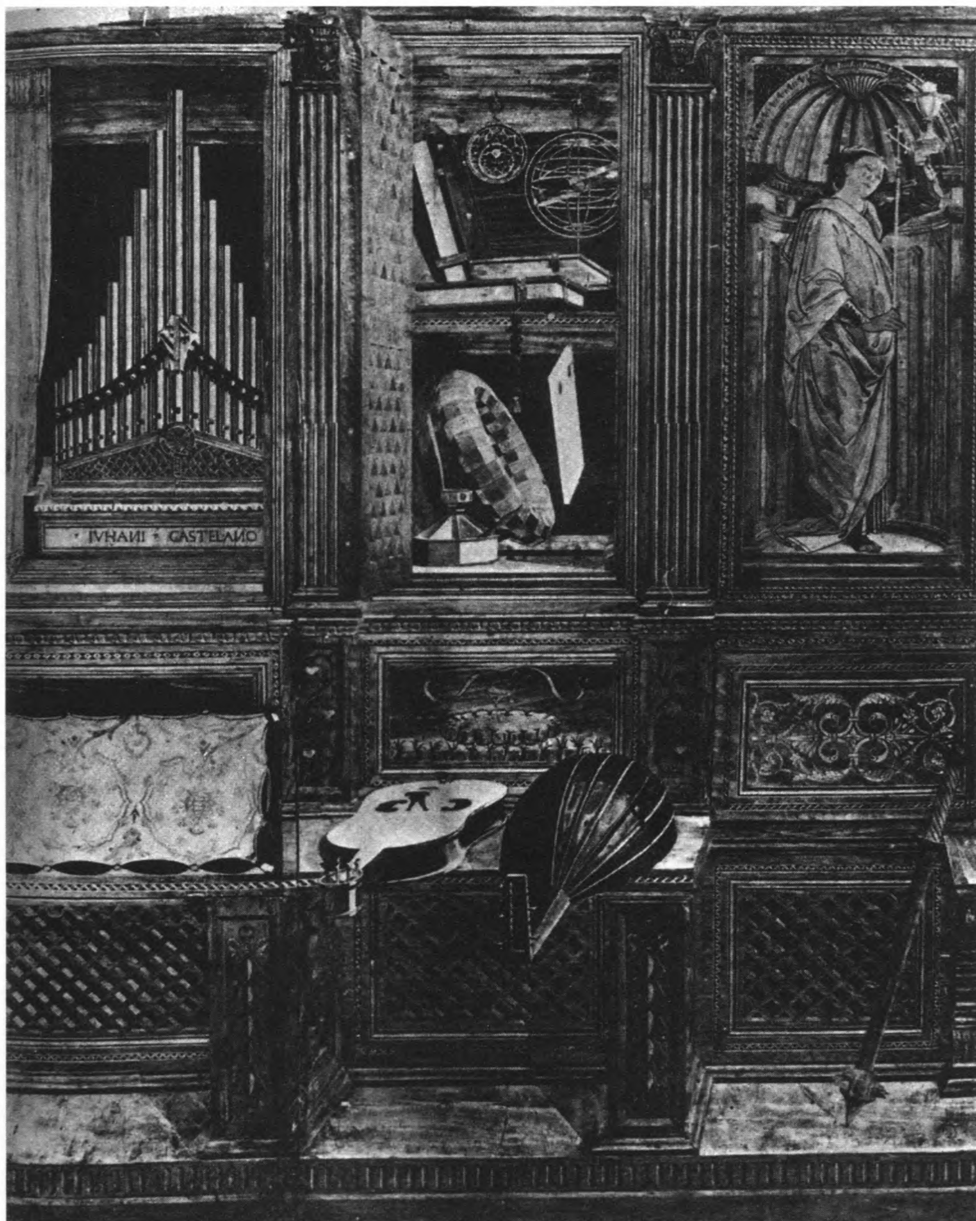
Wer den westlichen Frauen-Trakt betritt und dann den ersten großen Saal, sieht an der Decke einen Stuck-Fries: Dort musizieren zwölf Engel. Die Darstellung ist ein symbolischer Spiegel der realen Tätigkeit, die hier stattfindet. Oft ist der Raum voller Musik.

An vielen Stellen des Hauses begegnen uns Musizierende und Musik-Instrumente.

Auf dem Kamin-Gebälk im ›Saal der berühmten Männer‹ machen zwei Putti Kriegs-Musik [251].

In dem multifunktionalen ›Saal der Engel‹ [205] bieten Portale und Kamine Bilder für die Schau-Lust. Auf einem Portal sehen die Leute in einer Muschel-Nische einen Musikanten ein Saiten-Instrument spielen (Intarsia-Bild). Auf dem Fries musizieren Putti:[5] ein Tanz-Orchester. Oft wird abends in diesem Raum Musik gemacht und getanzt. Das Intarsia-Portal zum Audienz-Raum zeigt eine Gitter-Tür, die sich öffnet: Wir sehen eine Orgel, eine Flöte und eine Laute.
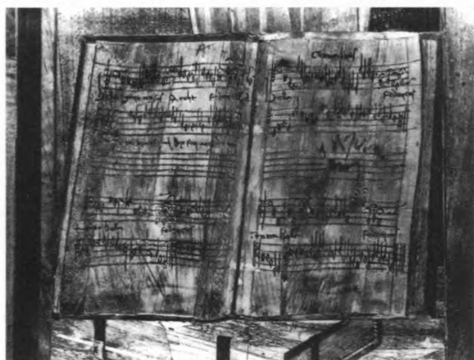
Das Studier-Zimmer (›Studiolo‹) ist in besonderem Maße der Musik verbunden. Hier hat sich Federico mit Instrumenten umgeben – das zeigen die üppigen Intarsia-Bilder. Rundherum liegen auf den Bänken viele Instrumente. Offensichtlich wechselt Federico hier zwischen Lesen und Musizieren. In einer



Das Studier-Zimmer Federicos (›Studiolo‹ [215]): Intarsia-Bilder zeigen die Leidenschaft für die Musik. Die Faszination des Augenblicks: lässig abgelegte Instrumente, unordentlich im offenen Regal liegende Bücher, eine Statue, die lebendig wird.

offenen Holz-Kiste liegen Flöten. Darüber hängt eine Trommel. Außerdem gibt es eine Rassel, drei Flöten und eine Laute, weiterhin ein Klavichord. Und zwei Orgeln – eine davon mit Widmung an den Organisten Iohano Castellano. Hinzu kommen weitere Instrumente. In Schub-Kästen werden Noten sichtbar.

Der zeitgenössische Florentiner Buchhändler Vespasiano da Bisticci [212] schreibt über Federico: Er hat umfangreiche Kenntnisse in der Vokal- und Instrumental-Musik, besitzt



Im Studier-Zimmer zeigt ein Intarsia-Bild ein Buch mit den Noten eines Liedes [215].

jede Art von Instrumenten, hält sich einen Chor und außerdem viele singende Knaben. Er versteht es auch selbst, einige Instrumente zu spielen.[6] Ein Buch erscheint im Intarsia-Bild so aufgestellt, daß Federico Noten und Text eines Liedes absingen könnte.

Es fällt auf, wie unmittelbar die Bilder die Instrumente darstellen: Einige liegen da, als habe Federico gerade auf ihnen gespielt, sei kurz weggegangen, habe sie für das Weiterspielen liegengelassen. Jeden Moment erwarten wir ihn zurück.

So erzählen auch diese Darstellungen Geschichten. Auf den schmalen Umgängen der schlanken Türme an der West-Fassade [263, 291] machen ein Pfeifer Musik.

Musik-Ämter. Das Hofämter-Buch (um 1490) beschreibt, in welch großem Umfang Musiker angestellt sind und auch für welche Art der Musik:[7] Die weltliche Musik machen zwei bis drei Sänger, »die mit tiefer Stimme (›sotto voce‹), lieblich (›cum dolceza‹) und auf kastilianische Weise (›a la Castigliana‹) singen, auch die Laute und andere Instrumente spielen … Ferner wie es gerade auskommt, das eine oder andere Instrument, das dem Signore gefällt.«

Für die Kirchen-Musik hat der Signore einen Chor von Sängern. »Ein exzellenter Organist für die Kapelle soll nicht fehlen.«

Nach außerhalb begleiten ihn und sein Militär eine Kompagnie von Pfeifern mit einer Trommel, sowie vier Trompeter, drei Trommler und ein Herold. Sie machen eine martialische Musik – eine Stimmung für den Krieg.

Musik-Stile. Der Zeitgenosse Vespasiano da Bisticci gibt auch Hinweise zur Art der Musik: Federico mag die lauten Instrumente nicht. Daher gibt es im Haus keine Trompeten. Vielmehr bevorzugt er die feinen Instrumente.[8] Im Kontext bedeutet dies: Zumindest im zivilen Leben mag er keine Militär-Musik, sondern liebt die ›süße Musik‹.

Über die Vielfalt der Musik und ihre Wirkungen gibt Baldassare Castiglione (um 1507) einige Hinweise. »Betrachtet die Musik, deren Harmonien bald ernst und langsam, bald äußerst schnell sind und stets neue Mittel und Wege benützen; nichtsdestoweniger erfreuen sie alle, wenn auch aus verschiedenen Gründen, wie man es an der Gesangsart von Bidon [einem der berühmtesten Sänger am Vatikan unter Papst Leo X.] sehen kann. Diese ist so künstlich, behend, ungestüm und aufgeregt und umfaßt so mannigfaltige Wohlklänge, daß die Herzen aller Hörer erschüttert und entflammt werden; andererseits sind sie so schwebend, daß sie sich bis zum Himmel zu erheben scheinen.

Nicht weniger erschüttert unser Marchetto Cara [aus Verona stammender Sänger und Komponist, seit 1495 bei den Gonzaga in Mantua] mit seinem Gesang, aber mit weicheren Harmonien, so daß er auf stillem Weg und voller wehmütiger Lieblichkeit die Seelen rührt und durchdringt, ihnen sanft ein angenehmes Leidgefühl einflößend.«[9]

»Es gibt viele Arten von Musik, Stimmen und Instrumente ... Schöne Musik scheint mir zu sein, wenn man sicher und mit guter Manier vom Blatt singen kann; noch sehr viel mehr gilt dies aber für den Gesang zur Viola, weil die ganze Lieblichkeit sozusagen im Solo besteht ... da die Ohren nicht mit mehr als einer einzigen Stimme beschäftigt sind ... harmonisch sind auch alle Tasten-Instrumente, weil sie sehr vollkommene Gleichklänge haben ... [Und die] Musik der vier Streichviolen, die äußerst lieblich und kunstvoll sind.«[10]

Psychologie der Musik. Einige Diskussionen, die Castiglione um 1507 schreibt [206], beschäftigen sich ausführlich mit der Musik und kommen zu philosophischen und psychologischen Thesen. »... daß die Welt durch Musik gebildet sei, und die Himmel bei ihren Bewegungen Harmonie erzeugten, und selbst unsere Seele in derselben Art entstanden sei, und daher ihre Tugenden durch die Musik erweckt und gleichsam belebt werden können.

Man erzählt diesbezüglich, daß Alexander manchmal so heftig an ihr erregt wurde, daß er sich gegen seinen Willen vom Mahl erheben und zu den Waffen eilen mußte und sich erst, wenn der Musiker die Art des Tones änderte, besänftigte und von den Waffen wieder zum Mahl zurückkehrte.«[11]

Musik ist ein Medium, das Härten des Lebens mildert. »Daher hintergehen die harten Ackermänner auf den Feldern unter glühender Sonne ihren Verdruß oft mit rohem und bäurischem Gesang. Mit ihm schützt sich die ungebildete Bäuerin, die sich vor Tage zum Spinnen und Weben erhebt, vor dem Schlaf und macht ihre Mühe angenehm.«[12]

Und Musik heilt Krankheiten. »Es wird erzählt«, schreibt Castiglione, »daß man in Apulien vor den von einer Tarantel Gestochenen viele Musik-Instrumente spielt und mit verschiedenen Tönen so lange nachforscht, bis der die Krankheit bewirkende Saft aus einer gewissen Übereinstimmung mit einem der Töne heraus sich plötzlich, sobald er diesen vernimmt, in Bewegung setzt und den Kranken dermaßen erregt, daß er durch diese Erregung gesund wird.«[13]

Offensichtlich gehört die Fähigkeit, selbst ein Instrument zu spielen, zum kulturellen Standard einer guten Erziehung. »Ich muß wissen, Signori, daß ich mich mit dem Hofmann nicht zufrieden gebe, wenn er nicht auch Musiker ist und sich auf verschiedene Instrumente versteht und außerdem im Singen und Spielen nach Partituren erfahren und sicher ist.

Denn wenn wir es recht bedenken, kann man in der Muße keine schicklichere und löblichere Erholung von Mühen und keine bessere Arznei für kranke Gemüter finden als Musik, und hauptsächlich an Höfen, wo man, außer daß sie jedem eine Zuflucht vor Überdruß verschafft, vieles tut, um den Damen zu gefallen, deren zarte und weiche Herzen leicht von Harmonie durchdrungen und von Süßigkeit erfüllt werden.«[14]

Die Tänze

Unmittelbar zur Musik gehört der Tanz. In vielen Räumen weisen Zeichen darauf hin, daß die Hof-Gesellschaft gern und viel tanzt.

Baldassare Castiglione (um 1507): »Da die Stunde spät ist ..., glaube ich, daß es gut wäre, den Rest des Gespräches auf morgen zu verschieben; und diese wenige Zeit, die uns übrig bleibt, möge man mit irgendeinem anderen, nicht so anspruchsvollen Vergnügen zu verbringen. Da jeder zustimmte, gab die Herzogin Madonna Margherita und Madonna Constanza Fregosa den Auftrag, zu tanzen.

Darauf begann Barletta, ein höchst angenehmer Musiker und ausgezeichneter Tänzer, der den ganzen Hof stets in festlicher Stimmung hielt, sofort seine Instrumente zu spielen; jene, nachdem sie einander an die Hand genommen und zuerst eine ›Bassa‹ [eine Art pantomimische Aufführung] getanzt hatten, tanzten mit größter Anmut und zum besonderen Vergnügen der Zuschauer eine ›Rogarza‹ [einen französischen Tanz].

Da schon ein großer Teil der Nacht verstrichen war, erhob sich daraufhin die Frau Herzogin; jeder nahm ehrerbietig Abschied und ging zur Ruhe.«[15]

Musizierende und tanzende Putten im Saal der Engel [201]. Die Putti sind eigentümliche, teils neutrale, teils präzise Projektions-Figuren: für sich selbst und für andere.



Castiglione beschreibt, worauf die Hof-Gesellschaft Wert legt: »... jede seiner Bewegungen mit Anmut zu verbinden«.[16] Es »... offenbart beim Tanzen ein einziger Schritt, eine einzige anmutige und nicht gezwungene Bewegung der Gestalt sofort das Können des Tänzers«.[17] Gegen die »Künstelei« setzt er die »Lässigkeit«, »anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken«, die »Leichtigkeit« und die »nachlässige Ungezwungenheit«, »Anmut« genannt.[18]

Diese Weise unterscheidet sich sehr von einer volkstümlich derben »... Moresken tanzend durch die Straßen [zu] ziehen ... [und] Moresken tanzend auf den Plätzen herumzugehen ...«[19]

Urbino ist, ebenso wie Rimini[20], ein Bereich, in dem die gesamte Bevölkerung geradezu verrückt auf Musik ist.[21]

Ein großes Bild vom Tanz bietet der Kamin-Fries im Aufenthalts-Raum (›Sala degli angeli‹). Links steht eine Musik-Kapelle [205, 245]. Die nächsten sechs Personen fassen sich an und tanzen einen Reigen-Tanz. Er ist sehr lebhaft, die Körper-Bewegungen greifen aus, einer schwingt das Bein hoch. In dieser turbulenten Musik beginnt sich der Reigen aufzulösen: Personen verlieren die Hand von anderen. Da kommt ganz rechts gerade eine Person herein und will sich dem Reigen anschließen.

Noten-Druck. Die Bedeutung, die die deutsche Stadt Mainz für den Druck des Buches mit Texten hat, erhält der nahe Ort Fossombrone: Dort druckt Ottavio Petrucci 1473 zum ersten Male ein Buch mit Noten. Allerdings ist es ein Block-Buch. Bewegliche Noten-Lettern entwickelt erst sehr viel später Immanuel Breitkopf 1754.

Der Noten-Druck ist für die Musik ein ebenso weitreichendes Ereignis wie der Buch-Druck von Gutenberg für Wissenschaft und Literatur. Wie beim Buch ermöglicht es der Noten-Druck, daß die Sprach-Form Musik dauerhaft bleibt und sich verbreiten kann. Hinzu kommt, daß Noten nun genau interpretiert und philologisch kontrolliert werden können.

Die Diskussions-Formen

Auf den Großen Saal folgt nördlich der berühmt gewordene Raum, in dem Baldassare Castiglione um 1507 seine Gespräche über den »vollkommenen Hofmann« stattfinden läßt: der Saal der Abend-Gesellschaften (›sala delle veglie‹).

Es ist fraglich, ob der Hof in Urbino um 1500 als etwas so Außerordentliches wahrgenommen wird, wie es später die Verklärung will, die sich auf Castigliones Buch beruft.

Daß es viele Weisen des höfischen Lebens gibt, können wir bei Castigliones Zeitgenossen Ludovico Ariosto (Reggio Emilia 1474 – Ferrara 1533) nachlesen, der in seinem Hauptwerk »Orlando furioso« (1516) klagt und klagt und klagt. So konfliktarm, wie es an dem kleinen Fürstenhof von Urbino möglicherweise zugeht, sehen die großen Höfe nicht aus.[1]

Das abendliche Beisammen-Sein. Abends setzen sich überall die Leute zusammen. Sie folgen den Bedürfnissen nach menschlichen Beziehungen. Damit überwinden sie die Einsamkeit, gehen ihrer Neugier nach, pflegen Freundschaften und Zusammenhänge und tauschen sich aus.



Raffael Santi: Portrait des Schriftstellers von Baldassare Castiglione (1514/1515; Louvre in Paris).

Die Leute an den Höfen haben dieselben Bedürfnisse. Dies schildert detailliert der Autor Baldassare Castiglione. Zu Zeiten von Federico ist dies nicht anders als in den Jahren um 1507, in denen Castiglione sein Buch schreibt.

So ist also nichts Ungewöhnliches an der sich unaufhörlich wiederholenden Tatsache, daß die Herzogin Elisabetta Gonzaga nach dem Essen Abend für Abend zum geselligen Beisammensein einlädt.

Der konkrete Raum. Es ist nicht sicher, ob solche Gespräche im Saal, der nördlich von Großen Bankett-Saal liegt, oder im folgenden Saal der Herzogin stattgefunden haben. »Kaum war das Essen beendet, ging man zum Gemach der Frau Herzogin ... [und es] setzte sich jeder in aufmerksamster Erwartung des vorgeschlagenen Gesprächs in üblicher Weise an den gewohnten Platz.«[2] Wir erfahren auch, daß die Personen in einer Rang-Ordnung plaziert werden.

Die Affekte. Castiglione gibt Hinweise, wie der Abend abläuft und wie sich die Leute verhalten.

Nicht immer geht es so zivilisiert zu, wie Castiglione es ausführlich beschreibt. Die Affekte der Hof-Leute werden in der Abend-Gesellschaft nicht stark kontrolliert. Das zeigt ein Beispiel: »Ein großer Teil der Damen erhob sich ..., da die Herzogin wohl ein diesbezügliches Zeichen gegeben hatte, und lief lachend auf Signor Gasparo zu, wie um ihm Schläge zu versetzen und es mit ihm zu halten wie die Bacchantinnen mit Orpheus, während sie riefen: Jetzt werdet Ihr sehen, ob wir uns darum kümmern, wenn man schlecht über uns redet.«[3]

Zur Geschichte der Gefühle, über das Ausleben der Affekte am Hof, gibt Castiglione



Raffael (zugeschrieben): Elisabetta Gonzaga Montefeltro (Uffizien in Florenz) – vor der Berg-Landschaft des Montefeltro, die auch die Heimat von Raffael war. Äußerlich eine strenge Frau – innerlich weit gespannt und fördernd.

aufschlußreiche Hinweise: es gibt Hofleute, die »manchmal beginnen ... in Gegenwart ehrbarer Damen und oft diesen selbst gegenüber zotige und unanständige Worte zu sagen ...«

Castiglione erweitert die Darstellung der Affekte dieser Hof-Leute [177] zu einem ganzen Katalog. »Oft stoßen sie sich die Treppen herab, prügeln sich mit Stöcken und Ziegelsteinen durch, werfen sich Fäuste voll Staub in die Augen, richten die Pferde in Gräben oder an irgendeinem Abhang unter dem Leibe zugrunde; bei Tisch werfen sie einander Suppen, Tunken, Gallerte ins Gesicht und lachen dann. Und wer solches am besten zu tun versteht, hält sich vor sich selbst für den vorzüglichsten und artigsten Hofmann und meint, großen Ruhm verdient zu haben ...«

Diese Fälle bilden Gesprächs-Stoff. Und sie eskalieren: »Es gibt welche, die darüber streiten und wetten, wer die ekelhaftesten und stinkigsten Sachen essen und trinken kann; und sie finden derart abscheuliche für die menschlichen Sinne heraus, daß es unmöglich ist, sich ihrer ohne den größten Ekel zu erinnern.«[4]

Die Gesprächs-Form, die Castiglione in seinem Buch benutzt, gibt Einblick in eine besondere Denk-Struktur: Er schreibt Dialoge.

Das ist keine Erfindung Castigliones. Leon Battista Alberti benutzte in mehreren Werken die Form der Diskussion sowohl in seinem umfangreichen Buch über das Hauswesen (›Della Famiglia‹, 1434, 1441), als auch in der ersten Fassung der ›Baukunst‹, die er als Tischgespräche (›Intercoenacula‹) schrieb.[5]

Die Gesprächs-Literatur ist eine in Mittelitalien verbreitete Darstellungs-Form, die eine kulturelle Erfahrung- und Denk-Weise ausdrückt.

Es gibt auch einen direkten Zusammenhang. Cristoforo Landino (Florenz 1424–1492) verfaßte seine ›Disputationes Camaldulenses‹ als Gespräche im Kloster Camaldoli. Er widmete sie 1475 dem Herzog Federico.[6] Damit geriet dieses handgeschriebene Buch in seine Bibliothek in Urbino. Es fällt Castiglione ins Auge, er liest es und benutzt es als Vorbild.

Die Form des Gespräches ist die Weise wie Menschen, die viel sprechen und fast nicht lesen, ihre Erfahrungen und Meinungen weitergeben. Sie ist in der gesamten Gesellschaft selbstverständlich, und zudem sehr entwickelt.

In der zweiten Ebene steht das Gespräch für die Emanzipation der einzelnen. Der ›Discorso‹ ist eine Verkehrs-Form, die der Emanzipation angemessen ist. Darin zeigt sich auch entwickelte Stadt-Kultur.

In der dritten Ebene drückt sich darin eine sozialgeschichtliche Erfahrung aus: In der italienischen Gesellschaft dieser Zeit gibt es keine Sicherheit mehr. Ihre Pluralisierung ist weit fortgeschritten.

Ich behaupte, sagt jemand in Castigliones Gespräch, »daß die Erkenntnis der wahren

Vollkommenheit jeglichen Dinges so schwierig ist, daß sie fast unmöglich erscheint, und zwar wegen der Verschiedenartigkeit der Meinungen«.[7]

Hinzu kommen weitere Begründungen, die zeigen, daß der ›discorso‹ reflektiert wird: Ein anderer Gesprächs-Teilnehmer spricht von der »... verliehenen Macht des Widerspruchs«.[8] Ein dritter geht noch weiter und sieht »... die Gefahr, daß dem Vertreter der Wahrheit der Widerspruch fehle«.[9]

Diese Denk-Weise arbeitet erkenntnis-kritisch und dialektisch. Sie ist ein Zeichen einer weitverbreiteten Freiheit. Und sie macht deutlich, daß es hier kein kirchliches Diktat mehr gibt.

Aspekte. Hinzu kommt ein weiteres Argument. Angesichts von Maskeraden, Propaganda, Lügen und desillusionierenden Erfahrungen hat sich Skepsis gegen das sogenannte »Gute« verbreitet. Seine Folgen sind durchschaubar geworden.

Ironisch sagt jemand: »Denn kein Übel ist so groß wie das, das aus der verdorbenen Saat des Guten erwächst.«[10] Als die Zuhörer diesen raffiniert formulierten Satz hören, entstehen gewiß blitzartig Assoziationen aus der eigenen Erfahrung.

Castiglione führt eine erkenntnis-theoretische Einsicht an, die aus lebenspraktischer Erfahrung gewonnen wurde: daß »... dem einen das Licht der Vernunft in einer Sache und dem anderen in einer anderen gegeben« wurde. »Deswegen kommt es vor, daß der eine weiß, was der andere nicht weiß ...«[11]

Der nächste Sprecher weist auf eine weitere erkenntnis-kritische Erfahrung hin: »Denn in unseren Herzen sind so viele Schlupfwinkel und Höhlen, daß es der menschlichen Klugheit unmöglich ist, jene Vorstellungen zu kennen, die darinnen verborgen sind.«[12]

Ein anderer Gesprächs-Teilnehmer zieht seine Skepsis aus einem Leit-Bild, das zumindest bei den Gebildeten angesehen ist: Es »... sei jeder Widerspruch erlaubt, wie es in den Philosophen-Schulen beim Aufstellen von Lehrsätzen üblich ist«.[13] Darin steckt eine antike Erfahrung, die sich nun in Opposition zu kirchlicher, vor allem inquisitorischer Praxis, wieder ausbreitet wird.

Schließlich erfährt die Wertschätzung der unterschiedlichen Meinungen eine Begründung, die durch und durch stadtbürgerlich-demokratische Tradition hat. Jemand überläßt ein Urteil »... der öffentlichen Meinung, weil die Menge meistens, mag sie auch keine vollkommene Erkenntnis besitzen, doch aus ihrer natürlichen Veranlagung heraus einen bestimmten Geruch des Guten und des Schlechten verspürt und, ohne sich Rechenschaft darüber ablegen zu können, das eine genießt und liebt und das andere ablehnt und haßt.«[14]

Sachorientierter Widerspruch. Die Möglichkeit des Widerspruches wird in einer Form vorgetragen, die sich an der Sache orientiert. Und sie behandelt die Person weich: Dies zeigt sich in der Formulierung. Ein Diskutant weist auf die »Freiheit« hin, »die ich zum Sprechen habe ... Es sei mir also verziehen, wenn ich statt zu widersprechen, fragen werde.«[15]

Kultur der Aufklärung. Aus all dem geht hervor: Für das Thema gelten in der Kultur des Gesprächs (›discorso‹) keine normativen Vorgaben mehr. Wenn eine Gruppe Einsichten gewinnen will, muß sie alle Gründe suchen. Das heißt: Sie läßt von unterschiedlichen Personen das Pro und Contra zusammentragen.

Fortschritt ist also eine diskursive Erarbeitung der Lebens-Fülle. Seine Technik ist die Kunst des Differenzierens.[16] Die »Zeit« des Gesprächs enthüllt »schließlich die verborgenen Fehler jeglichen Dinges«.[17]

Aus solchen Einsichten entsteht Toleranz. »Auch werde ich nicht darüber streiten, ob das meine besser als Eures sei.«[18]

Die Kehrseite: Opportunismus. Diese Umgangs-Form eignet sich allerdings auch ausgezeichnet für andere Strategien. Zum Beispiel für den Opportunismus im Alltags-Leben und in der Diplomatie.

Ein Gesprächs-Teilnehmer formuliert dies so: Ich behaupte, daß »... es unter allen Menschen in der Welt nicht zwei gibt, die ganz

und gar ähnlichen Sinnes sind. Wer sich daher in seinen Gesprächen vielen anzupassen [!] hat, muß sich durch sein eigenes [!] Urteil leiten und, wenn er die Unterschiede [!] zwischen dem einen und dem anderen kennt, jeden Tag Stil und Art ändern [!], je nach der Natur derer, mit denen er sich unterhalten will.«[19] Der Sprecher beschreibt eine weitverbreitete Denk-Weise: Die Ambivalenz im Umgang mit Widersprüchen.

Gesprächs-Stoff. Die meisten Menschen diskutieren gern und oft. Sie brauchen etwas, um darüber zu reden. Diskussion ist ein Bedürfnis. »… unter vielen herrschte auch Uneinigkeit über die eigentliche Meinung des Grafen, weil keinem das Gesagte vollständig in Erinnerung geblieben war. Man sprach daher fast den ganzen Tag darüber.«[20]

Das Bildungs-Buch. In der Austausch-Form des ›discorso‹ steckt die feine Hoffnung auf Aufklärung. Ähnlich wie Albertis Bücher ist Castigliones Schrift ein Selbsterziehungs-Buch für Erwachsene – dem Alltag verbunden: Es hofft, daß jedermann »alle Gedanken und alle Anstrengungen daran setze, von Tag zu Tag Fortschritte zu machen« (Leon Battista Alberti, um 1460).[21]

Die gesellschaftliche Dialektik. Vieles von dem, was Castiglione als Erziehungs-Leitlinien in Gesprächen erarbeiten läßt, ist zu seiner Zeit keineswegs selbstverständlich. Wenn jemand Regeln und Leit-Bilder ausdrücklich formulieren muß, sind sie entweder in Gefahr oder sollen durchgesetzt werden.

Bereits durch die Tatsache, daß über den Gedanken des Vollkommenen diskutiert werden muß, gesteht die breite Diskussion ein, daß die Realität weit davon entfernt ist. Nicht zu vergessen, daß sich unterschiedliche Ansätze gegenseitig relativieren.

Lese- und Schreib-Kultur

Briefe

Von den Briefen Federicos ist nur ein ganz kleiner Teil erhalten geblieben. Aber sie geben uns viele Aufschlüsse. Deutlich wird, daß die Gesellschaft von mündlichen Austausch-Weisen strukturiert ist. Ein Mitteilungs-Medium aus einem toten Stoff wie Papier wird nur selten eingeschaltet. Und dies geschieht ungern.

Rituale. Vor allem gibt der Schreiber seine Sprech-Form weitgehend auf und läßt sich völlig von Ritualen beherrschen. Diese stammen aus den Kanzleien und wurden zur Abfassung und Ritualisierung von juristischen Verträgen entwickelt.

Hinzu kommt eine Fülle von Zeichen, mit denen der Schreiber sich als höflich darstellt und seinem Gegenüber viel Ehre ausdrückt.

Die Post ist langsam. Ebenso langsam ist der Schreiber: Er läßt mit seiner Antwort auf sich warten.

Diplomatie. Die meisten Briefe haben diplomatisch-formelle Anlässe: Hochzeiten, Geburten, Beileid, Gratulationen für Siege, Regierungs-Antritt, Wahl zum Dogen u.a.

Am Jahres-Ende 1476 schreibt Federico König Matthias Corvinus, es täte ihm leid, daß er nicht nach Ungarn kommen könne, aber er habe Verpflichtungen beim Papst und beim König von Neapel. Er schickt Glückwünsche zur Hochzeit des Königs mit der Tochter des Königs von Neapel Beatrice d'Aragona, die am Jahres-Ende 1476 in Buda gefeiert wird.[1]

Nach August 1474 bedankt sich Federico beim König Ludwig XI. von Frankreich: Er hatte den König um einen Hund gebeten, und dieser schickte ihm gleich zwei, in der Hoffnung, daß sie gefallen.[2]

Der Schreib-Stil ist diplomatisch, wortreich ohne Aussage, voll von übertriebenem Dank (›maximas ago gratias‹) und unterwürfigem Understatement. So schreibt er an den Papst: ›Sanctissime‹, ›Beatudini Vestrae‹, ›Sanctitati Vestrae‹, ›fidelissimum servum suum‹, ›reverendissimo domino‹, ›dignisimo cardinali‹, ›cuius pedibus me sedulo et humillime commendo‹, ›Vestra Beatitudo‹. Das wimmelt nur so von Ausdrücken der Verherrlichung (›qua est maxime digna singularis virtus vestra atque clementia‹), des Ruhmes (›glorium atque felicitatem‹) und der Christlichkeit.[3]

Staatliche Vorgänge, vor allem Allianzen, sind stark an Rituale gebunden, die Stabilität verleihen. Die Erscheinungs-Formen der Rituale signalisieren Bedeutung und sind eine Voraussetzung für Erfolg.

Briefe sind ein offizielles Medium. Dies geht aus zwei Schriftstücken hervor, die der Kardinal Bessarion (Trapezunt um 1400 bis Ravenna 1472) Federico und den Fürsten Italiens schickt: Aufforderungen, gegen die Türken den Krieg zu beginnen.[4] [55, 140, 225]

Schreib-Fähigkeit. Im Gegensatz zur rituellen Wertschätzung des Mediums Brief, hat die Schreib-Stube wenig geeignetes Personal. Auch dies zeigt die Seltenheit des Schreibens. Ein Brief Federicos an Matthias Corvinus, der wohl nach dem Original kopiert wurde, ist ein Beispiel, das voller sprachlicher Fehler und Unsicherheiten ist und sogar fehlerhafte Korrekturen besitzt.[5] [55, 140, 225]

Vermittlungs-Formen. Aus einem Brief aus dem Jahre 1476 an Thomas Rotherham, Bischof und seit 1474 Kanzler von England sowie höchster Macht-Träger nach dem König, geht hervor: Er ist die Anlauf-Stelle für den Gesandten Pietro degli Ubaldini in London. In der Korrespondenz kann sich Federico des florentinischen Kaufmanns Stoldo Altoviti bedienen, der in London ein Büro hat und offensichtlich beide Sprachen spricht und auch schreibt.[6]

Den Stellen-Wert des Mündlichen zeigt auch eine weitere Tatsache: Zum Tod von Federicos Frau Battista Sforza schickt ihm der Doge von Venedig einen Redner (›oratore‹). Federico bedankt sich dafür in einem Brief vom Ende August 1472.[7]

Der Raum der Bibliothek. Einst stehen an den Wänden Bücher-Schränke – ähnlich wie im Studier-Zimmer [216/217]. Das Decken-Bild assoziiert die ausstrahlende Erscheinung des Heiligen Geistes, wie sie in Pfingst-Bildern symbolisch dargestellt wird. Aber Federico besitzt das für seine Zeit blasphemische Selbstbewußtsein, sich in Form seines Monogramms an die Stelle des Heiligen Geistes zu setzen.



Die Bibliothek

Unmittelbar östlich neben der Eingangs-Halle (›Vestibül‹) läßt Federico die Bibliothek anlegen.[8] Das Klima bestimmt die Wahl des Stand-Ortes: Die empfindlichen Bücher werden dort aufbewahrt, wo es im Sommer am kühlsten bleibt – an der Nordseite. Der große Raum ist eine Innen-Welt, die den Benutzer auf die Bücher konzentriert. Damit der Blick nicht abgelenkt wird, liegen die Fenster in der Höhe.

Im 15. Jahrhundert stehen an den Wänden Bücher-Schränke. Sie sehen so aus, wie die Bilder sie im Studier-Zimmer darstellen [216/217].

Vorgeschichte. Bibliotheken an Höfen sind nichts Neues. Auch nicht bei Kleinfürsten. Am Hof von Urbino besteht bereits eine Bibliothek. Federicos Vater gibt 1417 einem Verwandten den kostspieligen Auftrag, in Venedig Bücher abschreiben zu lassen.

Federicos Umgang mit der Lese-Kultur dürfen wir nicht mystifizieren. Die tatsächlichen Interessen-Felder die ihn seit seiner Jugend zum Lesen bringen, gibt 1471 der Notar Ser Guerriero da Gubbio preis, der sich viele Jahre in der Umgebung Federicos aufhält: »die Geschichte und [Militär-]Taten der antiken Fürsten und Herrscher«[9]. [189]

Der intellektuelle Papst Pius II. (Enea Silvio Piccolomini aus Siena) berichtet von einer Begegnung bei Tivoli: Dort fragt der 14jährige Federico den Papst, der als belesen gilt, ob die antiken Militär-Führer ähnlich wie die zeitgenössischen bewaffnet waren. Der Papst beantwortet die Frage mit Beschreibungen, die Homer und Vergil von Militär-Führern geben.[10]

Der Beauftragte. Federico hält sich einen Berater und Beauftragten, der ihm die Bibliothek organisiert: den florentinischen Buch-Händler (›cartolaio‹) Vespasiano da Bisticci (1421–1498). Er ist ein kundiger und weitgereister Mann: Außerordentlich professionell hat er sich Inventare aller wichtigen italienischen Bibliotheken angelegt.

Im Namen von Fedrico vergibt Vespasiano Aufträge: In Schreib-Werkstätten in Florenz, Rom und Padua werden für ihn Bücher hergestellt. Das heißt: Schreiber kopieren von Hand Manuskripte.[11] Außerdem bittet Federico Besitzer von Büchern, zum Beispiel Cosimo Medici, seinem Buch-Händler Bisticci Exemplare auszuleihen, damit dieser sie in einer Schreib-Werkstatt kopieren läßt.[12]

Auch Kanzler Ottaviano degli Ubaldini beteiligt sich am Ausbau der Bibliothek: Er schickt Schreiber wie zum Beispiel Matteo de'Contugi da Volterra einen Monat lang (1478) an den Hof von Ferrara. Und 1480 wiederum, diesmal zum Abschreiben von Albertis wichtigem Buch »De Architectura«.[13]

Ambition. Vespasiano da Bisticci beschreibt einen weitreichenden Anspruch: Federico »hatte die Absicht zu tun, was niemand 1000 Jahre und mehr tat, die größte Bibliothek seit der Antike zu schaffen. Er sparte weder Kosten noch Arbeit, und wenn er Kenntnis von einem schönen Buch, in Italien oder außerhalb, erhielt, er würde danach schicken. Es ist jetzt 14 oder mehr Jahre her, seit er die Bibliothek gründete und er beschäftigt stets in Urbino, in Florenz und an anderen Stellen 30 bis 40 Schreiber in seinem Dienst …«[14]

Elogen-Sprache. Vespasiano da Bisticci übertreibt mächtig. [72] Er unterschlägt uns auch, daß Florenz das Zentrum der Buch-Kultur ist, und er sagt nicht, wo weitere große Bibliotheken entstehen: in San Marco in Florenz und beim Konkurrenten in Cesena, dem Kleinfürsten Malatesta Novello (1429–1465).

Die frühen Quellen über die Bibliothek sind inhaltsleere überschwengliche Lobes-Hymnen.[15]

Wert-Anlage. Die meisten Bücher werden weniger zur Wissens-Vermittlung, sondern als Kostbarkeit gekauft. Sie bedeuten Besitz und Sicherung von Kapital in Sach-Werten.

Im Bereich der Bücher entwickelt der vergleichsweise bescheidene Federico[16] seine einzige Sammel-Leidenschaft. Vespasiano da Bisticci beziffert die gesamten Ausgaben für die Bibliothek auf rund 30.000 Gold-Dukaten. Man vergleiche dies mit den Jahres-Gehältern als Heer-Führer [60]. Gian Gallo Galli spricht von 40.000 Golddukaten.[17]

Baldassare Castiglione schreibt im »Libro del Cortegiano« (um 1507): »Ferner sammelte er [Federico] unter erheblichen Kosten eine große Anzahl hervorragender und seltener griechischer, lateinischer und hebräischer Bücher, die er in Gold und Silber binden ließ, weil er sie für das Vortrefflichste in seinem großartigen Palast hielt.«[18]

Auf die Dimension der Kostbarkeit weist die Faszination hin, die von der Ausstattung ausgeht: Besucher und Nachrichten-Geber bewundern die Einbände und auf vielen von ihnen das Gold.

Eine große Anzahl dieser Bücher sind Geschenke: Gesandte und Unterhändler überreichen sie Federico[19] bei ihren Zusammentreffen und als Gast-Geschenke – eine diplomatische Gepflogenheit, die auch in unseren Tagen noch verbreitet ist.

Federico sammelt Bücher als Monumente, nicht als Dokumente.

Die fremde Bibliothek. Wie wenig Wert Federico auf die Bücher von anderen legt, zeigt folgende Tatsache: Kardinal Niceno bittet 1472 Federico vor seiner letzten diplomatischen Reise, seine Bibliothek im Haus aufzubewahren. Aber dieser schickt ihn zum Kloster Santa Chiara.[20]

Dienst-Leistung. Neben dem Beauftragten, der die Bücher beschafft, stellt der Graf einen Bibliothekar an, der die Bücher verwaltet: Federico Veterano. Er empfängt Besucher, berät sie, sucht ihnen Bücher heraus, beaufsichtigt sie bei ihrer Arbeit, damit die Manuskripte sachgemäß behandelt werden. Zu seiner Tätigkeit gehört es, ein Inventar anzulegen.

Umfang der Bibliothek. Wie groß ist die Zahl der Bücher? Das Inventar des Bibliothekars Federico Veterano summiert die Bücher nach Gattungen auf: 201 theologische Titel, rund 60 philosophische und rund 30 naturwissenschaftliche.[21] Insgesamt sind dies 291 Bücher. Antonio da Mercatello gibt die Zahl 1480 mit »zweimal die Tage des Jahres« an[22] – das wären dann über 700.

Bedeutung der Bibliothek. Es ist eine konventionelle Bibliothek: Neben kostbaren Bibeln interessiert sich Federico vor allem für Klassiker der Theologie und Philosophie.[23] Im Gegensatz zu anderen will er diese Autoren aber vollständig haben.

Weit weniger interessiert er sich für die Diskussionen der eigenen Zeit, soweit sie sich in Büchern spiegeln.

Autoren senden Federico ihre Bücher.

Giacomo di Poggio Bracciolini sendet Federico 1471 mit einer Widmung die italienische Übersetzung des Buches seines Vaters »Historiam Populi Florentini«. Jacopo di Poggio schickt ihm die von seinem Bruder Battista verfaßte Biographie des Söldner-Führers Nicoló Piccinino (1423–1465) [14].

Bisticci führt an Autoren auf: Leonardo Bruni, Pandolfo Collenuccio, Ambrogio Traversari, Giannozzo Filelfo, Niccoló Perotti, Giovanni Antonio Campano, Maffeo Vegio, Giovanni Pontano, Bartolomeo Fazio, Gaspare Barzizza, Pier Paolo Vergerio, Giovanni Agiropulo, Leonardo Giustiniani, Donato Accaiuoli, Alamanno Rinuccini, Cristoforo Landino, Poggio Bracciolini, Giovanni Tortelli, Francesco Grizzolini, Lorenzo Valla. Es sind Autoren aus den Städten Padua, Mailand, Florenz, Rom und Neapel.

Medium Buch-Druck. Überhaupt kein Interesse hat Federico an gedruckten Büchern, die sich um diese Zeit bereits verbreiten. Vespasiano da Bisticci: »In dieser Bibliothek sind alle Bücher außerordentlich kostbar und mit der Feder geschrieben und wenn es dort einen gedruckten Band gegeben hätte, er wäre in einer solchen Gesellschaft beschämt gewesen.«[24]

Dies zeigt, daß Federico blind für das neue Medium des Buch-Drucks ist, das außerordentliche Auswirkungen in vielen Dimensionen haben wird.

Kapital-Verfall. Als sich der Buch-Druck verbreitet, entwerten sich die angelegten Kapitalien stark – und der Hof hört auf zu sammeln, ebenso wie andere Höfe.

Das Geschäft bricht auch für Federicos Agenten Vespasiano da Bisticci ein. Er besitzt nicht die Beweglichkeit, sich umzustellen. Resigniert gibt er 1480 seine Florentiner Buch-Handlung auf.

Aber das Buch läßt ihn nicht los: er zieht sich zurück und schreibt nun selbst. Als erstes nutzt er ein neues Phänomen: Das neue Medium Buch-Druck trägt entscheidend dazu bei, daß sich ein ›weltweiter‹ Ruhmes-Mechanismus entwickelt. Vespasiano schreibt die ›Lebens-Läufe berühmter Männer des 15. Jahrhunderts‹.[25]

Urbino. Einige Jahre nach dem Tod Federicos entsteht in Urbino die erste Druckerei. 1490 läßt sich im Palazzo Palmi (Via Mazzini) ein Ausländer nieder: der Buch-Drucker Enrico da Colonia (Heinrich aus Köln). Er beginnt, Bücher in größerer Auflage herzustellen, das sind meist etwa 200 Exemplare.[26]

Der Raub. Herzog Francesco Maria II. schenkt die Bibliothek der Stadt Urbino – unter der Bedingung, daß ihr nie erlaubt werden dürfe, den Ort zu wechseln.

Aber Papst Alexander VII. preßt die Stadt langsam dazu, im Juni 1657 zu beschließen, sie ihm zu überlassen. Angeblich weil sie dort gesichert sei.[27] Er läßt sie in den Vatikan transportierten. Dort kommt sie zum Kern der Vatikanischen Bibliothek, die Papst Nikolaus V. in der Mitte des 15. Jahrhunderts gründete.

Sicher sind die Bücher aus Urbino auch dort nicht. Wie kann Königin Christine von Schweden, die zu dieser Zeit in Rom lebte, auf die Idee kommen, 12.000 ›scudi‹ für die Manuskripte zu bieten?[28] Wahrscheinlich ist der Fürst der Kirche wieder einmal in Geld-Not.

Studieren

Der engste Raum

Um 1476 läßt Federico das intime Studier-Zimmer (›Studiolo‹) im Herzogs-Palast einrichten. Im Gegensatz zu den großen Sälen ist es ein geradezu grotesk kleiner Raum (Achsenmaße: 3,60 m breit und 3,35 m lang), zudem an der Südwest-Seite abgeschrägt.

Fedrico und sein Architekt kamen überein: Der Raum soll mit seinen Dimensionen auf einen einzigen Menschen abgestimmt sein.[1] Das bedeutet: Hier wollte Federico allein sein.

Das Studier-Zimmer ist nicht der einzige Raum im Gebäude-Komplex, der im Gegensatz zu den weiträumigen Sälen steht. Im Geschoß unter ihm gibt es drei ähnlich dimensionierte Räume: zwei Kapellen [196] und einen Vorraum.

Rückzug. Das Studier-Zimmer ist ein ausdrücklicher Ort des Rückzuges.

In welcher Tradition steht diese Vorstellung? Der antike Autor Sueton (um 70 bis um 140 v. Chr.) schrieb eine Lebens-Geschichte des Kaisers Augustus (63 v. Chr. bis 14 v. Chr.). Federico bewahrt sie in seiner Bibliothek auf. In diesem Buch lesen er und sein Architekt wahrscheinlich: Das Studier-Zimmer des Augustus im Kaiser-Palast auf dem Palatin in Rom ist eine Stätte, wohin sich der Kaiser zurückzog, um ohne Störung arbeiten zu können.[2]

Leon Battista Alberti beschreibt in seinem Buch über das Hauswesen (›Della Famiglia‹), daß der wohlhabende bürgerliche Familien-Vater ein eigenes Zimmer hat: für die Wirtschafts-Bücher, Korrespondenzen und Familien-Dokumente sowie für Bücher.

In Mantua hat Isabella d'Este ein »studiolo«.

Ein solcher Raum setzt sich gegen das Treiben im Haus ab, in dem es oft sehr geschäftig zugeht. »In solchen Räumen beginnt die Geschichte der Selbstproduktion von Individualität und Intellektualität, auch der poetischen Empfindsamkeit« (Gert Selle).[3]

Das Paradox. Federico schafft sich ein Paradoxon: Im engsten Raum am Hof läßt er einen weiten Ausblick suggerieren – in der Mitte mit einem Intarsia-Bild: Weit schaut er in die Landschaft [220].

Ist es die für einen Mittelitaliener ungewohnte Enge des Raumes, die den Wunsch nach ihrem Gegenteil herausfordert?

Wohin blickt Federico? In die reale Landschaft? Nach Norden, zum Meer hin? Sieht er seine Burgen? Die Stadt Urbino?

Nicht nur in der Ebene der Imagination dieses Bildes hat Federico eine Aussicht, sondern auch in der Ebene der Realität: Zwei Schritte und mit einem Handgriff öffnet er die Tür, die nicht nach einer Tür aussieht, zur Aussichts-Loggia. Was für ein Panorama erscheint dort!

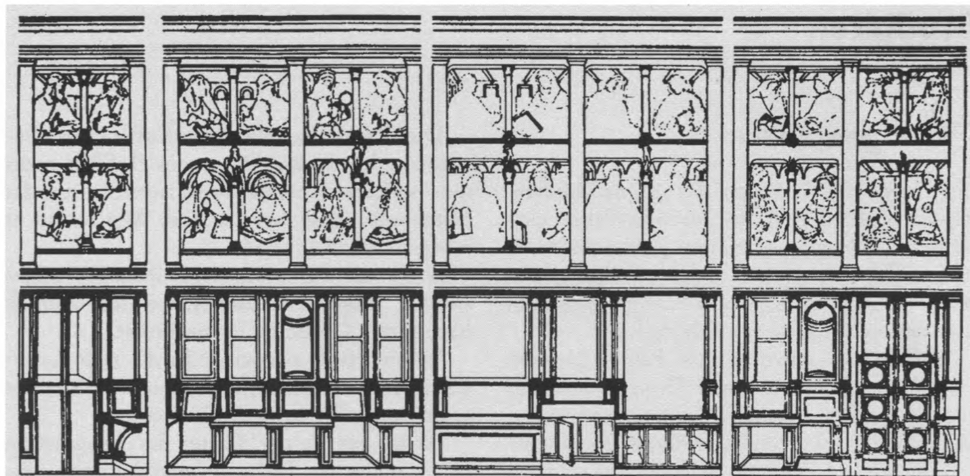
Und ebenfalls ganz nah: die beiden weiteren Türen zur Loggia kurz vor dem Studier-Zimmer [221].

Ansammlung der Zeichen. Kein anderer Raum des Hauses besitzt einen so großen Umfang von Zeichen. Kein Ort versammelt so viele Bedeutungen. Und keiner ist so bildhaft. Im Vergleich zu den großen Räumen [152, 245, 252] ist das Studier-Zimmer geradezu ein Exzeß an Bildern.

Es handelt sich nicht um einzelne Bilder, sondern sie haben einen Zusammenhang. Einem solchen Bedürfnis wird Jahrhunderte später der Film entgegenkommen.

Bibliothek. Das Studier-Zimmer ist nicht nur ein Rückzugs-Ort, sondern steht auch in einer weiteren Traditions-Linie: Er ist eine Bibliothek.

In den bedeutenden Bibliotheken wurden im hohen Mittelalter an den Wänden Bild-Programme gemalt, die wie Lexiken oder Enzyklopädien das Gerüst der Bildung vorführten.[4] Ihr Raster war die Einteilung der Bücher in Gattungen (Klassifikation): in die ›Biblionomia‹, die in Frankreich entwickelt wurde. Sie zeigten die Disziplinen Jurispru-



West-Seite **Nord-Seite** **Ost-Seite** **Süd-Seite**

Das enge Studier-Zimmer Federicos – der Ort der Verwandlung für einen Fürsten. Darin lebt er viele Dimensionen aus. In der unmittelbaren Umgebung (Erd-Geschoß) gibt es eine Fülle von Themen, die sich symbolisch an Gegenständen und Bildern ausdrücken. In der Höhe [217 oben] erscheinen in zwei Emporen-Geschossen (gemalte) Protagonisten von Federicos Bildungs-Szenario – geradezu ein Olymp der weisen Männer.

f = Nord-Seite **g, h, i = Ost-Seite** **j = Südseite**

Das Studier-Zimmer: objektiv klein, eng, steil, in einer verwinkelten Lage, selbst Winkel schaffend. Davor: die oberste Loggia – der kontrastierende weite Blick.

denz, Theologie, Philosophie, Medizin und Musik.

So ist die Konzeption des umfangreichen Programms keine Erfindung, sondern eine Weiterbearbeitung.

Lebens-Bezug. Innerhalb dessen fällt auf, daß die Auswahl der Bedeutungen nun eine zusätzliche Ebene erhält: Neben die allgemein verbreiteten Stereotypen setzt sich nun der persönliche Lebens-Bezug Federicos. Darin drückt sich aus, daß der Programm-Geber sich selbst als konkrete Person ernst nimmt.

Das persönliche Urteil erscheint als Autorität.

Diese subjektive Dimension zeigt sich noch stärker in einer weiteren Ebene: Wohl niemals zuvor stellte ein Fürst in einer solchen Weise geradezu sein Psychogramm dar – mit einer Fülle von bildlichen und symbolischen Mitteln.

Die architektonische Struktur. Den ersten Eindruck im Raum bestimmt die präzise architektonische Struktur.

Eine Holz-Verblendung reicht über die Höhe des Kopfes. Diese Dimension gibt Geborgenheit. Die Vertäfelung hat einen wichtigen Gebrauchswert: Besser als jeder andere hält dieser Raum im Winter die Wärme. Die Holz-Kohle von einem kleinen beweglichen Ofen liefert sie. Der kleinteilige Stein-Fußboden ist im Winter wohl mit Teppichen ausgelegt.

Diese Vertäfelung bildet nun rundherum ein Environment. Zunächst stellt sie ein umlaufendes Gerüst von Architektur-Elementen dar. Diese Struktur hat die menschliche Dimension genau aufgenommen. Auf einem Sockel stehen kanellierte Pilaster und ein Gebälk. Auffällig ist, daß die Spiegel-Fläche im Gebälk dunkel und ohne Zutat bleibt.

Rundherum umgeben Federico Sitz-Bänke. Es gibt sie nicht wirklich, sondern sie sind in Intarsia abgebildet. An einigen Stellen erscheinen sie aufgeklappt.

Auf ihnen liegen viele Gegenstände – als Bild.

Die Bild-Geschichten. Jeder Gegenstand steht für eine Geschichte. Er assoziiert nicht bloß den Besitz, sondern ein Umfeld: Wie kam Federico dazu? Wie wird er benutzt? Was bewegt der Gegenstand?

Fedrico schaut, was auf den Bänken liegt. Rechts neben dem Eingang, den er von der Garderobe kommend benutzt, steht auf einer Konsole eine offene Holz-Kiste, aus der zwei Flöten hervorragen. Darüber gibt es in der Wand sechs Schubläden. Die erste ist ein wenig herausgezogen: von innen guckt eine weitere Flöte hervor. An ihr hängt – in einer lässig ironischen Weise aufgehängt – eine Trommel. Es fehlt eine der Schubladen. Die zweitletzte ist ebenfalls herausgezogen: auf einem Tuch ist ein Orden sichtbar – als ob er hier aufbewahrt würde.

Da liegt einiges herum: eine durchsichtige Rassel, eine Laute und drei Flöten, dann eine Birne, ein Apfel und ein halbgeöffnetes Gefäß mit Nüssen, auf der nächsten Bank ein Klavichord, auf der östlichen Bank Sporen und das Bein-Kleid einer Ritter-Rüstung, auf den südlichen Bänken ein Kissen, zwei weitere

Musik-Instrumente, auf der westlichen Bank (vor der unsichtbaren Loggia-Tür) ein Buch, das der Wind gerade öffnet, und dann ein Buch, das aufgeschlagen im Wind flattert.

Lebendigkeit. An den hochgeklappten Bänken lehnt ein repräsentativer Degen mit einer Kette und ein Morgenstern, das heißt eine Schlag-Waffe.

Die Rücken-Lehne der Sitz-Bänke regt weitere Assoziationen an: Federico sieht rundherum seine Symbole.

Über der Lehne gibt es zwischen der Pilaster-Ordnung hintereinander Bücher-Schränke – in Gestalt von Bildern. Unterschiedlich weit sind ihre Türen und Nischen geöffnet. Darin begegnen Federico erneut Gegenstände: Sie erzählen ihm Geschichten. Von links nach rechts fällt sein Blick auf einen geschlossenen Schrank, durch dessen Gitter Bücher sichtbar sind – unordentlich untergebracht. Der nächste Schrank ist geöffnet. Unten Köcher, Degen, eine Kassette, auf dem Tuch der Hosenband-Orden, ein Spruch-Band ›VIRTVTIBVS ITUR AD ASTRA‹, ein schräg-stehendes Buch und ein Lieder-Buch mit Noten. In der Nische steht eine Frau, über ihr schwebt eine Krone: eine Muse. Im nächsten Schrank sieht er eine Kerze, Notiz-Zettel, Bücher – alles auffallend unordentlich hingelegt und aufgestellt. Oben: erneut Bücher und ein Stunden-Glas. Dasselbe wiederholt sich bei offener Tür, nun mit einem Feder-Busch wie ein Staub-Wedel. Wieder ganz unordentlich. Dann folgt in einer Nische ein Selbst-Bild.

Überraschung: Im Pfeiler gibt es links ein echtes Bücher-Regal.

Aber links in der Nische erneut fingierte Bücher-Regale.

Ebenfalls als Bild: ein Schreib-Tisch. Unten hat er geöffnete Gitter.

Eine Orgel.

Astronomische Instrumente.

Eine christliche Figur.

An der West-Seite: christliche Gefäße und Bücher.

Was macht die weibliche Figur mit dem Feuer-Beutel und einem weinenden Kind auf dem Arm? Beklagt sie den Terror des Krieges?

Erneut erscheint ein knapp geöffnetes Gitter.

Hostien-Behälter und ein Messbuch, eine Heilige mit einer brennenden Kerze und ein Kind, sowie Bücher und Schach-Figuren.

An der Tür zur Garderobe bleibt sein Blick an einem Käfig hängen: bei dem Vogel-Paar. Ist es eine symbolische Reflexion über das Thema Freiheit und Gefangensein?

Dann hakt sich seine Phantasie eine Weile in der spannenden Konstruktion einer Pendel-Uhr mit einer Glocke fest und rechnet hin und her, wie die Kraft durch dieses rationale Wunder-Werk ihren Weg nimmt.

Unter der Kassetten-Decke sieht der Fürst im Fries umlaufende vergoldete Kapitalien auf blauem Grund: Er liest seinen Namen und alle Titel.

Der Blick wandert weiter zum rechten Tür-Flügel und fällt erneut auf Bücher. In Schub-Kästen stecken Noten. Da liegen einige Ehren-Zeichen, dann eine Flöte und eine Trommel. Und wieder Bücher. Ein Buch präsentiert Noten und Text eines Liedes so deutlich, daß Federico sie absingen könnte. Vielleicht steht es deswegen da. Ein Spruch: VIRTUTIBUS ITUR AD ASTRA.

In einer Nische begegnet er einer heiligen Frau. Wie elegant sie da steht! Auf Büchern steht ein Stunden-Glas – auch dem Flug der Gedanken wird ein Maß der Zeit auferlegt. Weitere Bücher. Vor ihnen steht eine Kerze – zum Lesen.

Da liegen handschriftliche Notizen, die er sich beim Umgang mit den Büchern gemacht haben könnte.

Erneut Bücher.

Dann etwas Profanes: ein kleiner Besen, um die Bücher von Staub zu reinigen.

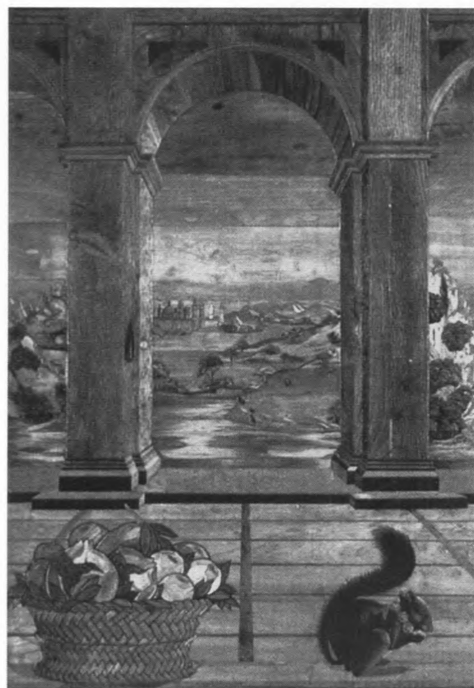
Ein weiterer Zettel mit einer handschriftlichen Notiz.

Er begegnet sich selbst: Ein Standbild-Porträt präsentiert ihn in der Art eines Kirchen-Vaters oder Philosophen.

In einem Wandschrank erblickt er seine aufgehängte Ritter-Rüstung. Nun folgt ein Regal, das kein Bild ist, sondern benutzbar: für Bücher, die er anfassen kann …

Federico denkt darüber nach, wie er sich in dieser Kunst bewegt: zwischen Vorstellung und Faßbarkeit. Das Vorgestellte ist ein Spiegel von dem, was er gewöhnlich faßbar unternimmt.

Im Mittelstück einer Wand erscheint eine Terrasse mit einer hohen Loggia. Er denkt,



Im ›Studiolo‹: Federico blickt von einer Terrasse aus der Höhe auf das Territorium (Intarsia-Bild) [220].

daß sie oben, auf dem Gebälk, betretbar ist. Durch sie hindurch geht sein Blick weit in die Landschaft. Vorn liegen auf dem Boden einige Früchte: als Zeichen des Überflusses. Was bedeutet es, daß ein Eichhörnchen Nüsse knackt? Ist das ein Sinn-Bild der Weisheit, die Probleme löst?

Dann folgen erneut Bilder von Bücher-Schränken. Wie eigentümlich! – hinter ihnen befinden sich reale Bücher-Schränke.

Federicos Augen laufen über seinen Studier-Tisch hinweg weiter in das Panorama der vertrauten Gegenstände hinein. Gerade hat er einen Vorhang zur Seite gezogen: Da erscheint eine Tisch-Orgel. Mit einer Inschrift hat Federico sichtbar machen lassen, wem er das Instrument widmet: dem Organisten »Johani Castelano«. Im Raum gibt es noch eine weitere Orgel.

Der nächste Schrank ist der Astronomie gewidmet. Wie viel Beschäftigung hängt an der preziösen Konstruktion der wertvollen astronomischen Uhr und an dem astronomischer Globus [193].

Da liegt eine Perlen-Schnur – auch eine Geschichte. Ein Tintenfaß. Eine Schreib-Platte.

In der folgenden Nische wird der Parallelismus [194] offenkundig: nach der Astrologie erscheint eine heilige Frau mit der christlichen Eucharistie.

Interessen-Felder. Der Entwerfer hat das Inventar offengelegt, zu Bildern gemacht, und all diese Bilder wiederum zu einem Gesamt-Bild arrangiert.

Alle diese Gegenstände stehen symbolisch für Themen-Bereiche, die Federico interessieren: das Militär, die christliche Religion und parallel dazu die Astrologie/Astronomie (Himmelskunde), in der sich eine magische und eine naturwissenschaftliche Ebene begegnen, dann das gelehrte Studieren. Und ganz besonders gegenwärtig ist die Musik [201 f.].

Außer der christlichen Religion weist alles auf die konkrete Gegenwart auf dieser Erde und auf den Kosmos der Gestirne hin.

Konkrete Gegenwart symbolisiert auch die Landschaft.

Der erste Blick zeigt ein großes Durcheinander. Innerhalb dessen macht die östliche Schmalseite des Raumes die Struktur der Person deutlich. Die Mitte zeigt den Herrscher: Er überschaut sein Territorium[5] [54, 87, 89]. Die Arkaden symbolisieren die Residenz, der Früchte-Korb will zeigen, daß es dem Land gut geht. Das linke Feld präsentiert seinen zweiten Beruf: den Söldner-Führer. Dazu gehört auf der Rückwand (auf der unsichtbaren Loggia-Tür) die Frau mit dem Feuer-Beutel und dem weinenden Opfer des Krieges. Auf

dem Gewinn aus Kriegen beruht ein Teil seiner Ökonomie.

Der rechte Bereich führt in das Gebiet seiner Vorliebe ein: in die Kultur. In das Studieren von Texten. Dazu gehört in der linken Nische die Statue, mit der sich Federico selbst als einen Gelehrten darstellt.

Lässigkeit. Scheinbar absichtslos, ja unordentlich liegen auf den abgebildeten Bänken und erst recht in den Schränken teure und auch verletzliche Gegenstände der Wertschätzung. Die Hälse der Musik-Instrumente ragen quer in den Raum herein. Eine Schublade ist herausgezogen. Eine Rüstung ist noch nicht in den Schrank eingeräumt, ein Teil von ihr steht noch davor, lässig auf den Sitz gelegt.

Dieses Zufällige herrscht auch in einem anderen Intarsia-Werk derselben Zeit: im Chor der Basilica del Santo in Padova (Lorenzo Canozi, zwischen 1462 und 1469).[6]

Den heutigen Besucher überrascht der Raum: Er zerstört seine mitgebrachte Erwartung, daß es bei einem Fürsten ritualisiert und ordentlich aussehen muß. Die Assoziationen laufen in Richtung Rumpel-Kammer.

Dann mag er auch daran denken, daß der gesamte Gebäude-Komplex in Federicos Zeiten nicht so gesäubert aussah wie heute als Museum. Und daß einst wenigstens zwei Bedienstete den ganzen Tag über damit beschäftigt waren, die größte Unordnung zu beseitigen [166].

Ironie. Das Unordentliche ist wohl auch eine ironische Weise des Umgangs mit sich selbst: Da werden Werte und Ehren aufgehäuft, da giert Ehrgeiz nach ihnen, da wird nach vielem gejagt, aber wenn es da ist, kann es von einem Augenblick zum anderen durch eine skeptische Reflexion, verstärkt durch philosophische Tradition, in Frage gestellt werden.

Dafür gibt es viele Zeugnisse. Es gehört zur Lebens-Erfahrung, daß alles, was oben ist, rasch fallen kann.[7] Dies führt dazu, daß nichts völlig ernst genommen wird.[8] Federico kann sich bei allem Ehrgeiz, der manisch-narzißtische Formen annimmt [83], auch neben seine Rolle stellen.

Auf welche Art des Studierens läßt diese Umgangs-Weise mit den Gegenständen schließen? Ist das Stunden-Glas in einem der Schränke ein Hinweis darauf, daß Federico sich in den kleinen Raum oft nur für eine Stunde zurückzieht.

Im Sommer ist es in diesem holzvertäfelten Raum so heiß, daß es kaum auszuhalten ist. Da wird er sich wohl kaum mehr als gelegentlich hier aufgehalten haben.

In der zweiten großen Nische zeigt ein Bild, wie vielleicht der Studier-Tisch Federicos aussieht, den es heute nicht mehr gibt. Der Entwerfer hat von einem guten Tischler eine findige Konstruktion bauen lassen. Über dem breiten runden Marmor-Tisch steht ein Aufsatz mit Platz für vier Bücher. So kann Federico beim Lesen zwischen Sitzen und Stehen wechseln. Und er kann mit mehreren Büchern zugleich arbeiten. Er vergleicht zwischen mehreren Büchern. Daher läßt er viele Bücher offen liegen.



Der Aus-Blick Federicos von der Aussichts-Loggia [263] in die Landschaft des Montefeltro.

Darüber hängt an einem geschmiedeten Gerüst, auf dem ein Engel eine Kordel durch die Hände gleiten läßt, eine Lampe. Federico schwenkt sie, wenn er nachts, vor allem im Winter, studiert.

Während des Studierens fällt er keineswegs in die von vielen Kunsthistorikern beschworene asketisch-feierliche Haltung, die sie idealistisch als platonische Kontemplation bezeichnen. Vielmehr machen die Gegenstände sichtbar, daß er sich gern ablenken läßt: zum Essen von Früchten und Nüssen, zur Musik, zum Spiel. Selbst Tiere sind willkommen.

Eine Holz-Türe ist zum Greifen nahe: Sie läßt sich zur Loggia öffnen. Ein Intarsia-Bild gibt einen Hinweis auf den realen Gebrauch der Tür: Sie steht wohl oft einen Spalt offen, denn die Blätter von Büchern werden vom Wind erfaßt.[9]

Ablenkung? Von der Loggia aus läßt sich die Stadt, die Landschaft und sein wichtigster Aufmarsch-Platz, der Mercatale, überblicken [30].

Musik. Eine weitere Ebene an Tätigkeit ist mit diesem Raum verbunden: die Musik. Warum haben viele Forscher angesichts der Vielzahl der herumliegenden Instrumente nicht weiter nachgefragt? Der Herzog hat sie benutzt. Wechselt er zwischen Lesen und Musizieren? Übt er hier?

Balance. Ein Satz von Bernardino Baldi (1587) mag darauf hinweisen, daß Federico vielseitig ist und zugleich den Ausgleich zwischen dem Unterschiedlichen sucht: »Damit aber die [lange] Beschäftigung des Geistes ohne Pause die Gesundheit des Körpers nicht angreifen könne, wollte der Fürst, daß jenseits der Bibliothek auch das Ballspiel möglich sei (eine Beschäftigung, die er allen anderen [Sportarten] vorzog) ...« Dafür hatte Federico die Absicht, im zweiten Hof einen großen gewölbten Saal einzurichten.[10]

Wir denken an die Erziehung des vierzehnjährigen Federico in der reform-pädagogischen Casa Giosa in Mantua: Sie wollte eine fröhliche und heitere Schule sein, in der neben dem Unterricht das Spiel eine wichtige Rolle erhielt.

Widersprüchliches. Vieles in dieser Szenerie ist widersprüchlich. Alle dargestellten Schränke erscheinen abschließbar – aber tatsächlich ist keiner abgeschlossen. Unordnung herrscht auch innerhalb der Intarsia-Regale. Ist das eine ironische Schilderung? Macht sich Federico darüber lustig? Einige schrägstehende Bücher sind sogar gefährdet: Wie kostbar sind Bücher und Einbände! – und nun leiden sie. Das weiß doch jeder, der mit Büchern umgeht. Wie ist die Erzählung gemeint?

Intensive Präsenz. Dies alles ist so vor uns ausgebreitet, als sei der Herzog gerade eben, vor einem Augenblick, ins Nebenzimmer gegangen. Und bloß für einen Augenblick. Als komme er im nächsten Augenblick wieder.

Die Bewußtseins-Ebene der Gegenwart drückt sich künstlerisch aus: Sie zielt auf das »Hier und Jetzt« (›hic et nunc‹), auf Unmittelbarkeit.

Nicht nur die Perspektive [138, 140/141], sondern auch diese symbolisch vermittelte Zeit-Dimension, der unmittelbare Augenblick, schüttet den Graben zwischen Betrachter und Bild zu.

Gubbio. In seiner Residenz in Gubbio läßt Federico kurz danach 1477 die urbinatische Hof-Architektur wiederholen und ein verblüffend ähnliches Studier-Zimmer anlegen: ebenfalls sehr klein (17 × 13 Fuß) und mit Holz-Intarsia versehen[11] – und ebenso mit einer Vielzahl von Büchern und Musik-Instrumenten.

Der Kosmos der Intellektuellen

Das Studier-Zimmer in Urbino ist klein, aber eigentümlich hoch. Nachdem Federico lange Zeit vom Mikrokosmos der mit den Händen greifbaren Gegenstands-Welt gefesselt war, blickt er hoch. Über dem Environment in Holz-Intarsia befinden sich einst – heute nur in der ungenauen Rekonstruktion erlebbar – rundherum eine Reihe von Pfeilern. Sie bilden zwei Emporen-Geschosse: mit Brüstungen, auf denen kleineren Säulen stehen.[12] Dies alles ist nicht real, sondern plastische Elemente und Malerei stellten die Szenerie her.[13]

Alle Besucher, die Federico hierher führt, sind überrascht: zunächst darüber, wie viel der ganz kleine Raum, in dem sie sich kaum bewegen können, an Gegenständen und Regalen aufnimmt. Und dann darüber, wie viele Menschen über ihren Häuptern auf den Emporen erscheinen.

Die Dimensionen verhalten sich eigenartig zueinander. Einerseits ist fühlbar, daß alles in einem abgestimmten Zusammenhang miteinander steht. Andererseits erzeugt die Tatsache, daß die oberen Pfeiler höher sind als die unteren, den Eindruck: Die Szene über dem Kopf soll ganz nah sein.

Das ist ein Trick, mit dem der Entwerfer die Psyche des Betrachters gut kalkuliert nutzt. Ein zweiter Trick: Der Maler deutet die Brüstungen nur knapp an – das genügt, um den Zuschauer zu veranlassen, sie in seinem Kopf zu vervollständigen.[14] Dadurch spart er Platz. Der dritte Trick: Die eigentümliche Größe der Männer in den Emporen verstärkt ihre Präsenz.

Das Virtuosen-Stück. Der Kontrast macht unmittelbar fühlbar, daß Architektur und bildhafte Gestaltung ein Virtuosen-Stück vorführen. Sie zeigen, wie eine äußerst schwierige Szenerie zu einer äußerst entfalteten gemacht werden kann.

Zur Virtuosität gehören auch am Stirn-Pfeiler die filigranen Maß-Werke. Geben sie einen Hinweis auf die Virtuosen-Stücke, die





Albertus Magnus (links) und Duns Scotus – zwei Antipoden der mittelalterlichen Philosophie und Theologie

in den oberdeutschen Städten berühmt sind?

Die vielen Personen im Raum. Federico mag sich nur auf den ersten Blick mit den vielen Gegenständen allein im Raum fühlen. In einer zweiten Sicht-Weise erblickt er in den Intarsia-Bildern überrascht eine Anzahl von Menschen – in einer eigentümlichen Existenz: als Statuen. Und dann sieht er über sich zwischen den Säulen eine große Zahl von Personen. Es sind insgesamt 28. Diese »ausgezeichneten Männer« (›viri illustri‹; um 1476/1478) sind für ihn Leit-Figuren.[15]

Die Griechen tragen orientalische Kostüme, die antik-römischen und zeitgenössischen Personen Gewänder aus der Zeit Federicos.[16]

Porträt-Maler. Um diese Leit-Figuren malen zu lassen, hatte Federico einen Künstler von weither geholt – aus dem Land, in dem zu seiner Zeit die Porträt-Darstellung am höchsten entwickelt ist: aus dem burgundischen Flandern. Dieser Maler heißt Justus von Gent [177].

Dann holte er noch einen zweiten Künstler dazu, einen Spanier, der aber in der flämischen Vorstellungs-Weise erzogen ist und sie ausgezeichnet beherrscht: Pedro Berruguete[17] [177].

Raum-Teiler. Die gemalten Personen befinden sich in größeren Räumen. Federico sieht Balken-Decken, die den Raum erweitern. Die Personen sitzen vor hölzernen Gestellen, die frei im großen Raum stehen. Über diesen Gestellen liegen breite Tücher. [223]

Viele der Säle des Grafen-Hauses, die uns heute sehr groß erscheinen, waren einst mit solchen beweglichen Raum-Teilern ausgestattet. Den kühlen Stein-Wänden setzen sie im unmittelbaren Umfeld der Menschen ein weiches anfaßbares Material entgegen. Sie unterteilen die Räume und beziehen sie dadurch noch stärker auf die Dimension des Menschen. Psychologisch gesehen geben sie den Personen eine schützende Rückwand.

Die Bilder zeigen auch, wie die Fenster in den Sälen zur Zeit Federicos aussehen: ganz ähnlich wie die heutigen.[18]

Rhetorik und ›discorso‹. Die Dargestellten sind lebhaft in Gespräche miteinander verwickelt. [206 ff.]

Jede Person trägt mit Bestimmtheit eine These vor. Das sieht Federico im Ausdruck jedes einzelnen Gesichtes. Die Hand unterstützt dies mit einem rhetorischen Gestus.

Diese Rhetorik wird seit römischer Zeit von allen Gebildeten unaufhörlich geübt.[19] Sie stammt aber aus der Kommunikation von Straße und Platz, die überall erlebbar ist. Es ist eine Rede, die nicht nur hinter der Stirn entsteht und vom Mund vermittelt wird, sondern sie kommt aus dem ganzen Körper. Diesem gibt sie im Angesicht von anderen Personen die höchstmögliche personale Präsenz.

Federico kann die Gesten der Hände wie ein Lehr-Buch der Rhetorik lesen.

Der Körper des einen Menschen setzt sich so in Szene, daß er den Körper des anderen Menschen auffordert, in Beziehung zu ihm zu treten: wie zwei Schauspieler. Mit Hilfe ihrer Rhetorik macht sich die einzelne Person für den anderen Menschen in einer so dichten Weise wahrnehmbar, daß dieser nicht umhin kann, sie ernstzunehmen und sich mit ihr auseinanderzusetzen.

Rhetorik zielt also darauf, personale Kommunikation herzustellen.

Die Leit-Figuren. Federico sieht in der oberen Reihe von links[20] den Arzt Hippokrates von Kos (um 450 v. Chr.). Ihm folgt der Arzt und Weltweise Petrus Aponus/Pietro d'Abano (Padua 1250–1316). Er ist ein unorthodoxer Forscher und Denker, Philosoph, Arzt und Astrologe – daher verfolgte ihn mehrfach ein Ketzer-Gericht und denunzierte ihn als Hexen-Meister. Es gelingt ihm immer wieder freizukommen. Nach seinem Tod wird sein Leichnam öffentlich auf dem Scheiter-Haufen verbrannt. Dennoch wird er von der Stadt Padua hoch in Ehren gehalten – und erhält am Palazzo della Ragione an der Piazza delle Erbe ein skulpiertes Porträt (um 1425/1431 von einem Florentiner Meister).[21]

Zwei Philosophen bilden mit ihren Ähnlichkeiten und Unterschieden ein berühmtes Paar: Platon (427–347 v. Chr.) aus Athen und Aristoteles (384–322 v. Chr.) von Stagira.

Den Zusammenhang zwischen der Gestirns-Kunde (Astronomie) und der Erfor-

schung der Erde (Geographie) verkörpert sich in Claudius Ptolomaeus (um 100 bis um 180) in Alexandria. Ein außerordentlich gebildeter und erfolgreicher Staatsmann erlebt den tiefsten Fall und wird im Kerker angesichts des Todes zu einem Philosophen: Boethius (um 480–524). Tullius Cicero (106–43 v. Chr.) ist das politische Symbol des Verteidigers der Republik. Er ist auch Schriftsteller und ein faszinierender Rhetoriker. Der Politiker als Philosoph und der Philosoph als Politiker: Seneca (55 v. Chr. bis 40 n. Chr.).

Ein Dichter entwirft ein riesiges Literatur-Gemälde mit den Erfahrungen und Mythen der Menschheit: Homer von Smyrna (2. Hälfte 8. Jahrhundert v. Chr.). Euklid von Megara versucht die Grundlagen für eine rationale Erklärung der Welt zu liefern: mit Hilfe der Mathematik.

Federico will seinen Lehrer, einen der faszinierendsten Pädagogen seiner Zeit, neben sich haben, während er arbeitet: Vittorino Feltren (Vittorino da Feltre; 1373/78–1446) [44, 94/95, 117]. Und er möchte um sich einen Politiker haben, der mit seiner Phantasie für das Ausbalancieren der Verhältnisse zu Erfolg und langem Nachruhm kommt: Solon (um 690–560 v. Chr.).

Zeitlich weit entfernte Personen kommen zusammen. Der Mann neben Solon stammt ganz aus der Nähe, aus Sassoferrato, und ist ein Großonkel von Federicos Sekretär Pierantonio Paltroni: der Jurist Bartholo Sentinati (1314–1357).

In der unteren Reihe sitzen die zwei Dichter, die in einem gewaltigen Spiegel den Kosmos des Lebens in Mittelitalien sichtbar machten: Dante Alighieri (1265–1321) und Petrarca (1304–1374).[22]

Dann erscheinen drei Männer, die die ungeheuersten Konstruktionen für die Vorstellungen des christlichen Glaubens entwarfen: die Gregor (330–390), Ambrosius (um 340–397) und Augustinus (354–430).

Zwei wichtige politische Führer der Epoche des alten Testamentes stehen im Raum: Moses (13. Jahrhundert v. Chr.) und Salomon (um 925 v. Chr.).

Thomas von Aquin (1225–1274) schuf die umfangreichste Konstruktion der mittelalterlichen Himmels-Vorstellung. An seiner Seite steht ein weiterer Konstrukteur: Duns Scotus (1266–1308).

Ein Zeitgenosse, der Federico nahesteht, tritt auf: Der weitgereiste Intellektuelle aus Siena, Enea Silvio Piccolomini (1458–1464). Als Papst (seit 1458) nannte er sich Pius II. In seinem südtoskanischen Heimat-Ort Corsignano, den er 1462 nach seinem Namen in Pienza umbenennt, ließ er ebenso wie Federico, ein kleines Florenz bauen (1459/1464 von Bernardo Rossellino; [184, 285, 288]).

Auch den spätbyzantinischen Gelehrten, den Kardinal Bessarion (Trapezunt 1400 bis Ravenna 1472) kennt Federico persönlich [55, 140, 210].[23]

Er versuchte, den Himmel mit der Erde zu verknüpfen, indem er auf der Erde entdeckte: Der Theologe Albertus Magnus (1193/1205–1280) war ein später Freund des Aristoteles. Neben ihm steht ein weiterer Vermittler – ein Papst, der im Konzil zu Ephesus die Auseinanderstrebenden zueinander moderierte: Sixtus III. (432–440). In Gestalt von Personen, die reden und anfaßbar sind, tritt hier ein intellektueller Kosmos auf.

Weitere Intentionen. Sämtliche Bilder läßt Federico mit Unterschriften versehen, die knapp erläutern, weshalb er den jeweils Dargestellten schätzt.[24] Stereotyp wiederholt er Bild für Bild die Widmung mit seinem Namen – mit Sprachformeln (›dedit‹, ›posuit‹, ›erexit‹, ›poni curat‹, ›post edicti fecit‹), die zeigen, daß die Präsentation eine Denkmal-Setzung ist – auch seine eigene. Zugrunde liegt der Ausdruck der Verehrung und einer subjektiven, fast familiär-freundschaftlichen Identifikation von Person zu Person.

In diesem Sinn läßt sich auch die umlaufende Widmungs-Inschrift mit den Symbolen und sämtlichen Titeln des Montefeltro zu verstehen: Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino, Graf von San Leo und Durante [Urbania], Generalkapitän des Serenissimus König von Sizilien und Gonfaloniere [Oberbefehlshaber] der Heiligen Römischen Kirche. 1476.

Die Ästhetik

Alte und neue Plätze

Das antike Forum befand sich an der Stelle der heutigen Piazza Federico Duca. Es gibt keine Spuren, die uns zeigen könnten, wie es einst aussah. Aber hier standen öffentliche Gebäude: für die Staats-Götter und für die wichtigsten Ämter. Und auf dem Platz wurde Markt abgehalten: er verknüpfte unterschiedliche Tätigkeiten der Bauern auf dem Land mit denen der Handwerker und Händler in der Stadt.

Kontinuität. Nach dem Verfall des römischen Reiches und in den Zeiten fremder Oberherrschaften blieb auf der Halbinsel die städtische Kultur erhalten. Sie überdauerte die Wellen-Bewegung der Konjunkturen. Es ging den Städten mal schlechter, mal besser. Aber die Menschen wußten sich zu arrangieren.

Der mittelalterliche Platz. So hatte das städtische Leben in Italien eine eigentümliche kollektive Konsistenz. Jahrhundertelang gab es keinen Gedanken daran, etwas zu verändern. Was bestand, funktionierte und war dadurch legitimiert.

Jahrhundertelang dient die heutige Piazza weiter als Hauptplatz: als ›Piazza Grande‹: mit einem ähnlichen Handel wie in der Antike. Rund um den Platz stehen die Häuser von wichtigen Familien, von Kaufleuten und vom Adel.

Adels-Häuser. Die Stadt ist auch ein wichtiger Aufenthalts-Ort für viele Adels-Familien. Sie haben ihren rechtlichen Sitz zwar auf dem Land, mitten in ihrem kleinen Territorium, aber es gibt zwei Gründe, in der Stadt ein zweites Haus zu besitzen: ein Stadt-Haus.



Der große Platz (›Piazza Grande‹) – einst das Forum. An seiner Ost-Seite läuft seit römischer Zeit der Hauptweg über den Hügel. Die Fassade des Platzes bilden dort Stadt-Häuser des höfischen Adels und San Domenico (1362).

Die unvollendeten [102] und dennoch ausdrucksstarken Fassaden (nach 1472 von Francesco di Giorgio Martini) des Grafen-Hauses bilden den Alten Stadt-Platz (›Piazza Grande‹).

Seit der Antike gilt im Winter das Leben in der Stadt als bequemer und geselliger. Der zweite Grund: In der Stadt hat der Landes-Herr seine Residenz – mit einer Anzahl von ritualisierten Veranstaltungen für den Adel. Aus ihnen entwickeln sich die Hof-Dienste. Dies holt viele Adels-Familien für Teile des Jahres in die Stadt.

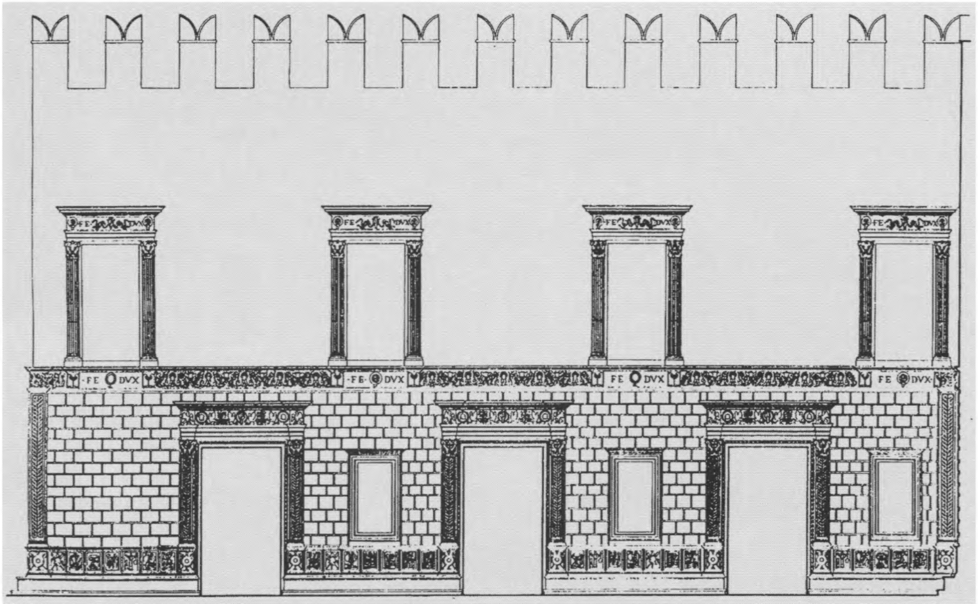
Das Stadt-Haus der einflußreichsten Familie der Grafschaft, der Ubaldini-Ivarra, blieb gegenüber dem Palazzo Ducale erhalten (heute im Erdgeschoß ein Café). Weitere dieser Adels-Häuser durchsetzen das Viertel.

Das Leben auf dem Platz. Um 1830/1840 wurde ein neuer großer Platz geschaffen, der dem alten rasch die Bedeutung raubte: auf dem ›Sattel‹ zwischen den beiden Hügeln (Piazza della Repubblica).

Bis dahin und als noch viel mehr Menschen in der Altstadt wohnten, als es weder Zeitung noch Fernsehen gab, war der Platz vor dem Grafen-Haus der Treffpunkt, an dem die Alten und die Jungen, die einkaufenden Frauen und die verkaufenden Handels-Leute ihre Nachrichten austauschten. Sie erzählten sich die Geschichten aus der Nähe. Und sie waren gespannt auf die Geschichten aus der Ferne, die sie, mangels konkreter Erfahrung, mit üppigen und exotischen Phantasien besetzten.

Wir dürfen bei diesem Platz auch an das Bild der ›Geißelung‹ (1458/1459) von Piero della Francesca denken [140]. Da stehen Leute in Gruppen zusammen – zu dritt, zu fünft, wie wir es noch heute auf vielen Piazzen sehen.

Bernardino Baldi (1587) bezeichnet den Platz als »ziemlich groß« (›assai grande‹).[1] Die Fassaden haben durchgehende Bänke [227–229]. Daß er sie ausführlich beschreibt, zeigt, wie wichtig sie für den Platz sind. Baldi benennt ihre Funktionen: »... die Mäuerchen (›muricciuoli‹) ... dienen der Annehmlichkeit (›comodità‹) und zugleich dem guten Aussehen (›ornamento‹), teils bilden sie das Funda-



Rekonstruktion (R. Papini) der Fassade (nach 1472 von Francesco di Giorgio Martini) am alten Hauptplatz: Zustand zum Umbau 1536. Das Erdgeschoß besitzt über der Bank mit den Relief-Tafeln der technischen Geräte [57 ff.] eine weichgeformte Rustika-Quaderung. Im ersten Obergeschoß stehen in der einfachen weiten Fläche die Bild-Formen der vier Fenster. Im Geschoß, hinter dem das Dach verborgen ist, sehen wir Zinnen.



Vor dem Grafen-Haus läßt Federico Bänke für die Leute anbringen: Annehmlichkeit auf dem (einstigen) Hauptplatz – ein Geschenk.

ment oder den Sockel der ganzen Fassade, teils laden sie die Personen zum Ausruhen ein, die nicht [gerade] am Arbeiten sind.«[2]

Sie stellen also ein Angebot des Grafen an die Bevölkerung dar, sich hier aufzuhalten. Sie integrieren das Grafen-Haus in den Platz.

Als der Platz auf dem Sattel wichtiger wurde, verlor diese Piazza einen großen Teil ihrer Lebendigkeit, die in erheblichem Maße daraus besteht, daß Menschen ihre Gebrauchs-Werte nutzen.

So hat der Platz heute wenig Anreiz zum Aufenthalt. Am Abend kann sich dies ändern. Wenn zum Beispiel im August ein Konzert stattfindet.

Stadtplatz-Fassade. Francesco di Giorgio Martini entwarf die Stadtplatz-Fassade (zwischen 1472/1480). Sie ist unvollendet [228]. Vielleicht sollte sie nur im Erd-Geschoß eine Stein-Quaderung erhalten. Den Entwurf für das Obergeschoß dürfen wir uns ähnlich vorstellen, wie die Außen-Fassade vor dem hängenden Garten [291] aussieht.

Die Loggia ist eine Annehmlichkeit, die die Menschen bei Hitze oder Regen genießen: ein überdachter Platz.

Lange Zeit gibt es an diesem Platz keine Loggia. Erst der letzte Herzog von Urbino läßt sie errichten, an den Dom angebaut (Architekt: Muzio Oddi; 1569–1639). Das Werk und seine Erinnerungs-Schrift sollen ein flüchtiges rituelles Ereignis auf alle Ewigkeit im Gedächtnis bewahren: 1621 heiratet Federico Ubaldo die Florentinerin Claudia de Medici.

Neuer langer Platz. Der Kern der Stadt ist schmal. Weil sich an dieser Stelle die wichtigsten Stätten des Handels und der Verwaltung sowie der Repräsentation befinden, drängen sich Tag für Tag die Menschen.

In Urbino gibt es für sie zu wenig Plätze. Wir können uns vorstellen, daß Francesco di Giorgio Martini, der wichtige Architekt und Stadtplanungs-Denker, darüber mit vielen Leuten diskutiert. Federico läßt den Vieh-Markt vor der Stadt erweitern und zu einem

großen Platz ausbauen [229/230]. Aber das genügt immer noch nicht.

Dem Hof fehlt ein Platz, an dem repräsentative Feste auch ein äußeres Ambiente erhalten. So entsteht aus vielen Überlegungen (über die wir nichts Näheres wissen), der Gedanke und dann die Tat. Herzog Guidobaldo (1472–1508) läßt gegenüber dem Herzogs-Palast an der Ostseite der damals schmalen Straße Häuser aufkaufen: zwei Straßen-Blöcke mit wahrscheinlich je acht Grundstücken. Ein teures Unternehmen. Sie werden abgerissen, damit ein weiterer Platz entsteht.[3]

Er wird viel größer als der alte Stadt-Platz. Und vor allem dehnt er sich stark in die Tiefe aus. Dies verleiht ihm Bewegung. Rasch läuft er dem alten Platz den Rang ab.

Das Bedenkliche wird wohl sofort gesehen, war vielleicht auch ein Einwand gegen die Planung. Baldi (1590) formuliert es, wenn er die Problem-Lösung kritisiert: Die Platz-Anlage stört die Hauptfassade des Herzogs-Hauses, denn sie macht sie zur Seiten-Fassade und die neue Fassade zur Schau-Seite.[4]

Der Binnenplatz (Ehren-Hof)

Es ist nicht leicht, sich die Wirkung des ursprünglichen Innenhofes (1464/1470) im Grafen-Haus zu rekonstruieren: in der Zeit Federicos ist er zwei Geschosse hoch.

Das dritte und vierte Geschoß werden ein halbes Jahrhundert später, nach 1536, vom einheimischen Architekten Girolamo Genga (1476–1551) hinzugefügt. [159] Den Umständen entsprechend sind sie geschickt gestaltet: relativ zurückhaltend. Insgesamt aber stören sie das starke und klare ursprüngliche Bild sehr.

Wurzeln der Gestalt. Der Ehren-Hof erinnert an den antiken Wandel-Gang.

Seit der Antike diente die überdeckte Wandel-Halle als architektonische Hülle für wich-

Im Innenhof (um 1470 von Luciano Laurana). Der Bild-Ausschnitt des Fotos zeigt die ursprüngliche Gestalt des Innenhofes. Nach 1536 baut Girolamo Genga ein weiteres Obergeschoß (im Foto absichtsvoll ausgeschnitten). – Die Festa del Duca stellt mit ihren Kostümen (15. Jahrhundert) das einstige Leben im Hof dar.













**Organisation
und Problemlösung**

Gesellschafts-Biographie

**Ein Panorama
spätmittelalterlicher Stadt-Kultur**

Stadt und Hof – in Verbindung

»Einfachheit mit Geist«

ISBN 3-89861-197-3

tige Lebens-Vorgänge: Menschen konnten im Schatten um einen Hof oder Garten laufen – das war gesund für den Kreislauf, angenehm für die Sinne und befreiend für den Geist.

Griechische Städte besaßen diesen Wandel-Gang in Sport-Anlagen und Schulen. Er wurde ein Mythos: durch die Philosophen. Sie entwickelten im Gehen Gedanken und tauschten sie im Zweier-Gespräch miteinander aus. Die Leute nannten sie die ›Peripathetiker‹, d. h. Menschen, die herumlaufen.

Auch das Atrium vor der Aula des römischen Kaisers war ein offener Hof-Raum, den ein Wandel-Gang umschloß. Hier trafen sich die Menschen, bevor sie in den Thron-Saal eintraten. Diese Bau-Form besaß viele Gebrauchs-Werte und stellte zugleich Würde dar – vor allem durch die Ansammlung von Säulen: die wichtigsten Repräsentations-Zeichen der Antike.

Diese Bau-Form übernahmen die großen christlichen Kirchen.

Als sich die Mönchs-Orden entwickelten, griffen sie für ihre Klöster das antike Modell dieses teilweise überdeckten Hofes auf: Die Mönche liefen in kühlem Schatten, oft mit dem Blick auf einen schönen Garten, und redeten miteinander – im Gehen.

Ehren-Hof in Urbino. Federico übernimmt also ein uraltes Modell, das sowohl Gebrauch wie Repräsentation bedeutet. Der Wandel-Gang läuft hier rund um einen sorgsam gepflasterten Platz.

Diese Piazza unterscheidet sich von dem großen Platz vor dem Vestibül zunächst dadurch, daß ihr Zugang eingeschränkt ist. Hinzu kommt, daß dieser Hof angelegt ist, um den gesamten Gebäude-Komplex zu erschließen [230, 266]. Vom Umgang aus erreichen die Bewohner und die Benutzer eine große Anzahl von Räumen.

Diese Art der Erschließung überträgt der Architekt auch auf das Obergeschoß: Dort gibt es einen zweiten Umgang, nun aber als ein geschlossener Raum (›sopralogge‹).

Solche zweigeschossigen Umgangs-Konstruktionen gab es schon in der Antike. Meist waren sie auch im Obergeschoß offen.

Leit-Bilder

Alle Zeichen-Codes stammen aus sozial-kulturellen Feldern. Dies wird gut sichtbar an der heutigen Piazza Rinascimento: in den Rundbogen-Fenstern des Grafen-Hauses, die in den zwei Bau-Phasen angebracht wurden. Zu ihrer Zeit zeigen die feinen Zeichen dem kundigen Zeit-Genossen einen Wandel der Orientierung.

Leit-Bild Venedig. Die ältesten repräsentativen Fenster stehen im mittleren Bereich [151]. Die Fülle an Schmuck und die Eleganz der hauchdünnen Säulchen weist auf das Leit-Bild Venedig hin. Dies liegt nahe. Die Küsten-Städte der Adria unweit von Urbino sind mit dem mächtigen und reichen Lagunen-Staat verbunden, dessen kultureller Glanz große Strahl-Kraft besitzt.

Pluralismus. Laufen Leit-Bilder parallel?

Außen: Zunächst Venedig.

An Florenz orientiert auch die erste Stiftung Federicos: das Baldachin-Portal von San Domenico (1450 von Giovanni da Fiesole). [150]

Im Inneren erscheint im ausgemalten ›Saal der berühmten Männer‹ ein weiteres Leit-Bild: Burgund [251].

Leit-Bild Florenz. Mit der Erweiterung des Grafen-Hauses innerhalb der ersten Bauphase nach Süden werden wenig später weitere repräsentative Fenster gestaltet. In ihnen ist die eingestellte Säule nun ein Körper – nach dem Leit-Bild von Florenz. Dies bedeutet, daß Federico sich um 1461/1464 umorientiert. Von nun an schaut er stets nach Florenz, obwohl er von dort nur wenige Militär-Aufträge erhält [155].

In der zweiten Phase (nach 1464), beim Ausbau nach Norden (Große Treppe von Luciano Laurana) werden Bogen-Fenster ohne Säulen angelegt. Denn bei der Florentiner Avantgarde gerät Schmuck in Mißkredit und wird reduziert [251 f.].

Nachdem Federicos Versuch fehlgeschlagen war, einen Florentiner Architekten zu gewinnen [156], wandte er sich nach Mantua und holte von dort Luciano Laurana. Dieser be-

dient glänzend sein Interesse an einer kulturellen Orientierung nach Florenz.

Der Grund dafür ist einfach. Auch Mantua orientiert sich an Florenz, vor allem aufgrund der Politik von Ludovico Gonzaga.[5]

Künstler aus Florenz. Federico holt einen Teil seiner Architekten und Bildhauer aus Florenz.

Giovanni da Fiesole entwirft das Baldachin-Portal von San Domenico (1450) [150]. Luca della Robbia (1399/1400–1482) fertigt in seiner Florentiner Werkstatt das Terrakotta-Relief seiner Lunette (1454 eingesetzt, heute im Palazzo Ducale).

Maso di Bartolommeo (Capannole 1406 bis um 1456), Goldschmied, Bildhauer und Erzgießer, war Gehilfe Donatellos (u.a. Außenkanzel des Domes zu Prato), dann im Atelier von Michellozzo. Außerdem ist er ein Freund von Leon Battista Alberti. Er arbeitet zusammen mit seinem Lehrer Pasquino di Matteo da Montepulciano 1449 am Portal-Baldachin von San Domenico in Urbino. 1452 ist er in Rimini bei Sigismondo Malatesta tätig, dann wieder in Florenz.

Ein Brief von Costanzo Sforza an Lorenzo Medici von 1476 zeigt, daß der Florentiner Bildhauer Domenico Rosselli (um 1439–1497/1498) am Palazzo in Pesaro arbeitete, bevor er zum Hof nach Urbino ging.[6]

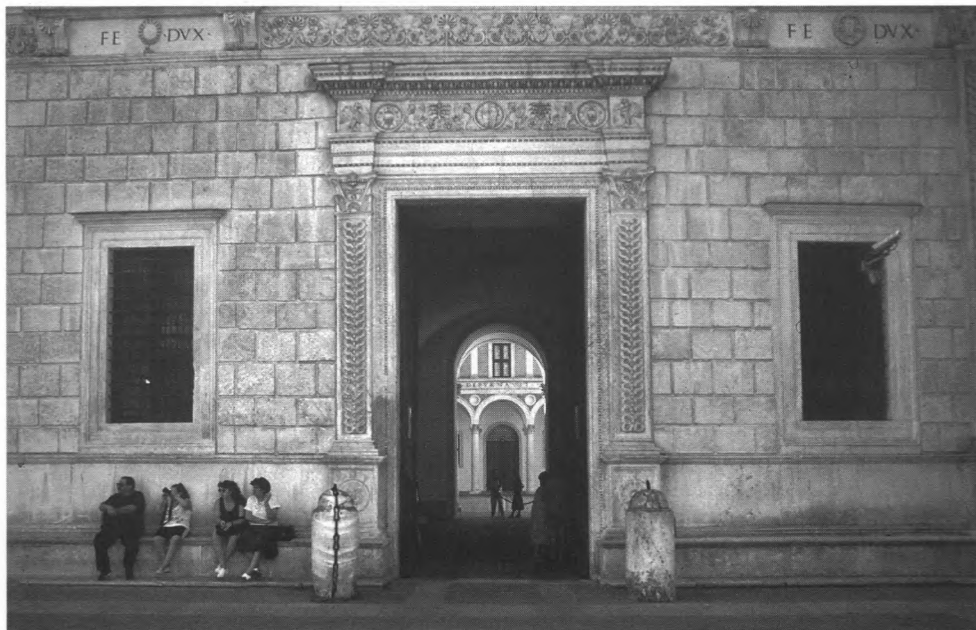
Antonio di Tuccio Manetti (Florenz 1423–1497), ein Schüler von Filippo Brunelleschi, ist Mathematiker, Schriftsteller und arbeitet 1460/66 in San Miniato in Florenz an der Kapelle des Kardinals von Portugal.

Der Florentiner Baccio Pontelli (Florenz 1450 bis Rom 1495) ist Bauleiter.[7]

Innerhalb des toskanischen Konzeptes steht der Bildhauer Ambrogio Barocci für den Blick in die Po-Ebene, den es immer noch gibt.

Die Dramaturgie des Gebäudes

Tätigkeiten. In der Residenz gibt es eine Fülle von Tätigkeiten. Sie bilden ein funktionelles Gewebe: die Ebene der Lebens-Praxis. Daraus entsteht für den Bauherrn und den Architekten die Aufgabe, dafür eine räumliche Szenerie und ein ausdrucksvolles Aussehen zu





oben: **Die Große Treppe (›scalone‹) – vom Hof zum ›Saal der Jole‹. Der frühe Kunst-Historiker Giorgio Vasari nennt dieses Werk von Luciano Laurana in seiner Kunstgeschichte (1550) die schönste ihrer Zeit.**
linke Seite: **Am Stadt-Platz mit den Bänken präsentiert sich das Ensemble von Fenstern und Hauptportal – sanft eingefügt in die weich erscheinende Quaderung. Die Inszenierung: Fassade – Durchblick – Halle – Ehren-Hof.**

entwerfen. Wenn sie es gut verstehen, gestalten sie eine Dramaturgie. Hinzu kommen weitere Ebenen, die geformt sein wollen: die Bequemlichkeit und die Repräsentation.

Logistik: Zugang und Verteiler. Zu Federicos Zeit liegt der Hauptplatz des Ortes unmittelbar vor dem Portal des Grafen-Hauses. Hier spielt sich das vielfältigste Leben in der Stadt ab.

Die beiden Fassaden des Grafen-Hauses scheinen fünf große Portale zu haben: so mag der Eindruck entstehen, daß es nach außen außerordentlich zugänglich ist. [102, 227/228, 232]

Aber nur zwei dieser Tore sind wirkliche Eingänge. Für die meisten Vorgänge ist die Eingangs-Halle die Anlauf-Stelle. Dieses Vestibül ist zunächst eine Zugangs-Kontrolle.

Die Zugänglichkeit ist kanalisiert, aber nicht auf eine einzige Stelle beschränkt. Dies bedeutet, daß das Grafen-Haus keiner strikten zentralen Kontrolle unterworfen wird.

Die Verhältnisse sind ruhig. Federico ist ziemlich angstfrei. Er bewegt sich selbst ohne Sorge für seine Person, meist unbewaffnet [103].

Auch die West-Fassade am Stadt-Platz hat einen Eingang. Hinter ihm übernimmt in mittelalterlicher Tradition ein Turm die Rolle eines Verteilers: Im Erdgeschoß führen Portale zum Garten-Saal und zum nördlichen Saal, der auch als Fest-Raum dient, im Obergeschoß zum Frauen-Trakt.

Der nordwestliche Treppen-Turm verbindet das Grafen-Haus mit dem Militär-Areal, das von hier bis zum ›Mercatale‹ reicht. Er ist auch der Ausgang für die Reiter mit ihren Pferden. Wenn Federico allmorgendlich ausreitet, benutzt er diese Pforte. Weiter südlich hat das Küchen-Personal eine Tür. Sie ist zugleich für die Arbeits-Pausen der Weg ins Freie.

Auch der östliche Gebäude-Trakt, in dem im Erd-Geschoß ein Teil der Bürokratie seine Büros hat, besitzt von der Straße her kleine Zugänge.

Und schließlich gibt es an der großen Treppe ein Portal, das auf die östliche Straße führt (heute zum Platz; [223]). Vielleicht liegt dieser Anordnung ein protokollarischer Prozeß zugrunde. Es ist denkbar, daß Gäste zunächst durch das Vestibül eintraten, hier empfangen wurden und dann durch den Ehren-Hof und durch diese Pforte zur gegenüberstehenden Kirche gingen.

Die Eingangs-Halle dient als ein Ort, der für die Logistik des Gebäudes wichtig ist. Dort ist immer jemand, der dem Besucher sagt, wo er findet, was er sucht. Lieferanten gehen nebenan die Rampe hinunter ins Wirtschafts-Geschoß. Die Kanzlei ist über den Innenhof erreichbar. Östlich neben der Halle liegt die Bibliothek. Wer den Grafen sprechen möchte, läuft über die große Treppe ins Obergeschoß.

Die Dreh-Scheibe des Grafen-Hauses ist der Innen-Hof: funktionell und ästhetisch. Die Differenzierung der Zugänge fällt einem Raum zu, in dem ein umlaufender Säulen-Gang Schutz vor Regen, Sonne und Wind bietet, der aber zugleich zum Himmel geöffnet ist.

Die Lese-Richtung der Schrift [266/267] auf dem Gebälk rundherum gibt Aufschluß über die Dramaturgie dieses Hofes: Sie legt dem Betrachter nahe, vom Vestibül her zur Platz-Mitte zu gehen. Wenn er die Schrift liest, dreht er sich zweimal. Danach wird er indirekt aufgefordert, sich zum Tor des nächsten Hofes zu orientieren: zur nächsten Piazza. Die Inszenierung des Komplexes zielt also auf eine Folge von mehreren Plätzen.

Sie wurde nie fertiggestellt: Denn der nächste Platz blieb unvollendet.

Das Beispiel zeigt, daß die Ebene für die Dramaturgie nicht die Gebrauchs-Werte sind, sondern das ›decorum‹, d. h. die Würde.

Das Konzept geht davon aus, daß dies wichtiger ist als der Alltags-Nutzen. Um die räumliche Entfaltung der Szene nicht zu stören, wird der Brunnen, der in solchen Höfen meist in der Mitte steht, an die Seite verlegt und damit untergeordnet.

Die einzelnen Höfe bleiben zugleich auch in sich selbständig, sie saugen die Leute weder ein, noch schieben sie sie weiter. So löst der Innen-Hof beim Benutzer die Empfindung von Ruhe aus.



Die Große Treppe (›scalone‹) von Luciano Laurana: Verknüpfung der Räume [235]. Ein Säule – Symbol der menschlichen Gestalt – pointiert die Gelenk-Szenerie.

Es besteht also eine Gleichzeitigkeit von Selbständigkeit und Folge.

Treppe. Fließend geht der Wandel-Gang des Innenhofes zur großen Treppe über. Sie führt ins Ober-Geschoß.

Die Inszenierung macht auch ihren Gelenk-Punkt, der auf halber Höhe liegt, interessant: An der Wende der Treppe hat der Raum drei Fenster. Dadurch erhält er ein eigentümliches Licht.

Zusätzlich wird dieser Drehpunkt mit einer Säule akzentuiert. Dieses Motiv scheint es bis dahin noch nie gegeben zu haben. Es ist eine einzigartige Erfindung des Architekten.

Die Monogramme FD (= FEDERICO DUX) in der Wölbung der Treppe sind in ihrer Lesbarkeit auf den Abstieg hin orientiert. [235] Offensichtlich soll besonders den ausziehenden Gästen das besondere Erlebnis der Treppe vermittelt werden.

Eigen-Leben. Oben an der Treppe fällt auf, daß das Portal, auf das die Treppe führt, nicht in der Achse steht. Das hat, wie Bernardino Baldi (1587) schreibt,[8] zu viel Kritik geführt. [259]

Es wäre leicht gewesen, das Portal in die Achse zu legen oder zu versetzen. Aber innerhalb des Gebäude-Komplexes sind die einzelnen Räume so aufeinander zugeordnet, wie die Logik ihrer Funktionen es erfordert – und diese ist nicht axial. Das entspricht der Denk-Weise des normalen stadtbürgerliche Hauswesens.

Die Kritik, die Baldi anführt, bezeichnet den Wandel des Hofes. Mit dem Sieg des Absolutismus über die Stadt-Kultur läßt der Fürst des späteren 16. und dann vor allem des 17. Jahrhunderts den Hof als Symbol einer zentralistisch orientierten Verwaltung und Repräsentation organisieren. Nun ergreift die Ebene des ›decorum‹, das sich zum Monumentalen steigert, überall die volle Herrschaft. Sie drückt sich in strengen und genauen Zuordnungen aller Teile auf (möglichst) eine Präsentations-Achse aus.

Federico hat dieses Interesse nicht: In seinem politischen und juristischen Territorium gibt es noch keine Vereinheitlichungs-Zwänge. Auch die Residenzen bleiben auf das Territorium verteilt: Federico verwaltet und lebt sowohl in Urbino wie in Castel Durante (Urbania), Fossombrone, Cagli und Gubbio.

An vielen weiteren Stellen kann man das Desinteresse am Achsialen sehen. Baldi schreibt, daß mehrfach die Lage des Haupt-Einganges an der Piazza kritisiert wurde: Seiner Meinung nach hätte Federico ihn in die Mitte der Fassade legen sollen.

Offene Wahl. Die Räume des Hauses besitzen ihre eigen-gewichtige Selbständigkeit; sie werden erst in zweiter Linie miteinander verknüpft. Es gibt keinen Zentralismus. Im Gegenteil: die Inszenierung von Zusammenhängen ist oft darauf angelegt, eine offene Wahl zwischen mehreren gleichwertigen Orientierungen zu geben.

Hinter der Eingangs-Halle wird dem Benutzer die Wahl nicht abgenommen: Denn der offene Ehren-Hof und die beiden Seiten des Umgangs sind gleichwertig.

Die Treppe liegt seitlich: Sie zwingt niemanden in eine Achse. Im Gegensatz zu späteren Treppen an absolutistischen Fürsten-Höfen ist sie nicht in einer Haupt-Achse inszeniert, sondern umgebogen.

Der Gelenk-Punkt im Obergeschoß [236] fordert den Benutzer erneut zu einer Wahl heraus: Entweder kann er leicht einbiegen und in einen großen Raum eintreten. Oder er geht zum östlichen Fenster der Querachse, wo er den Blick nach draußen zur Fassade von San Domenico erhält. Oder er läuft nach Süden zum Umgang (›sopralogge‹), der als Verteiler-Korridor fungiert, u. a. zum großen Saal (›sala grande‹). Die letzte Möglichkeit: Er biegt zur Treppe ein, die nach oben weiterläuft. Die Situation am Ende der Treppe ist also nicht hierarchisiert, sondern offen.

Im Umgang steht der Eingang zum Großen Saal nicht im Mittelpunkt der Flucht, sondern seitlich.

Die Treppe ins zweite Obergeschoß (›seconde scale‹) ist erheblich weniger ausgefeilt, schreibt Bernardino Baldi.[9] Im Vergleich zur ersten Treppe fehlen ihr die Fenster-Umrahmungen, das östliche Fenster, die geschmückten Gurtbögen und die Säule. Sie entstand im Zusammenhang mit der Aufstockung des Gebäude-Komplexes um 1536 [159].

Vielzweck-Saal. Im oberen Umgang kommt der Benutzer geradeaus zu einem großen Portal, das ihm in Bildern das gängige Bildungs-Programm zeigt [121]. Dann tritt er in einen großen Saal ein: den wichtigsten Raum für das Leben am Hof, den ›Saal der Engel‹ (›sala degli angeli‹, spätere Bezeichnung[10]). Tagsüber ist er – wie Bernhardino Baldi berichtet – Aufenthalts- und Warte-Raum: Hier stehen und sitzen Hof-Leute, Bedienstete und Besucher herum. Meist unterhalten sie sich miteinander. Manche warten, bis sie zur Audienz beim Grafen aufgerufen werden [245].

Dieser Raum ist angenehm, weil er Gesellschaft bietet. In kühlen Zeiten steht er allen Bediensteten und den Gästen zum Aufwärmen zur Verfügung, denn er ist ständig beheizt.[11] Mittags und abends wird er von den Bediensteten, die Tische und Stühle hereintragen, im Handumdrehen zum Speise-Saal gemacht: für die gräfliche Familie und die Hof-Leute, die zur Tafel zugelassen werden [245].

Die musizierenden Putti[12] am Kamin zeigen, was in diesem Raum sonst noch geschieht: Abends spielen oft Musikanten. Viele Menschen hören den Sängern zu: ihren gefühlvollen Liedern [201]. Und oft tanzt die Hof-Gesellschaft [204].

Verteiler. Nach dem Ehren-Hof und dem oberen Umgang ist dieser Saal die dritte Stelle, die die Funktion einer Dreh-Scheibe ausübt. Sie verbindet mit dem Audienz- und Arbeits-Bereich, zweitens mit dem Schlaf-Bereich, drittens mit der Folge der beiden repräsentativen Säle (Bankett-Saal und Saal der Abend-Gesellschaften) und viertens mit dem Gäste-Trakt. Außerde, bieten zwei Fenster einen Blick in den Garten-Hof.

»Von diesem kleinen Salon (›salottino‹) tritt man durch zwei besonders geschmückte Portale in das Appartement, d.h. in die intimsten

Zimmer des Wohn-Bereichs des Fürsten.«[13] [271]

Privilegierte Wege. Im Gebäude-Komplex gibt es zwei Arten von Wegen: eine Art öffentliche und eine Art privilegierte, eher private. Die privilegierten Wege sind wenigen Personen vorbehalten.

Der wichtigste privilegierte Weg ist die westliche Treppe. Sie läuft als eine Wendel-Treppe im nördlichen »Türmchen« (›torrincino‹).

Diese Art Treppe wurde in den Burgen Europas jahrhundertelang verwendet. Weil sie eng und steil war, galt sie hier nicht viel. Daher wurde sie im öffentlichen Bereich der Residenzen ersetzt: durch eine breite und bequeme Treppe, die der Repräsentation diente. Im Absolutismus wird die Wendel-Treppe absinken: zum Weg der Bediensteten.

In Urbino verbindet im westlichen Teil des Gebäude-Komplexes die Wendel-Treppe die privilegierten Räume von drei Geschossen miteinander. Oben, im Nobel-Geschoß, breiten sich die Wohn- und Studier-Zimmer des Grafen aus. Im Erdgeschoß befindet sich das vornehme Appartement von Federicos Bruder und Kanzler Graf Ottaviano Ubaldini della Carda. Darunter liegt das obere Wirtschafts-Geschoß: sein Hauptflur, an der Süd-Seite das Bad und an der Nord-Seite die Pferde-Ställe. Ein Geschoß tiefer gibt es einen Ausgang.

Zur privilegierten Wege-Dramaturgie gehört weiterhin der einst überdeckte Gang über der hohen Fassaden-Mauer des Garten-Hofes [181]. Sie ermöglicht dem Grafen, ungesehen in die Räume der Gräfin zu kommen, die jenseits des Garten-Hofes im Frauen-Trakt ihr eigenes Leben führt, mit ihrem eigenen Lebens-Rhythmus und ihren eigenen Bediensteten und Freunden.

In Urbino ist das Netz der privilegierten Wege ist noch klein. Später wird es in den absolutistischen Residenzen zu einem Wege-Netz ausgebaut werden, das als ein unsichtbares Labyrinth in und hinter den Wänden parallel zu den Würde-Formen der Wege läuft.

Gebrauchs-Werte und ästhetische Gestaltung

Drei Ebenen der Planung hat das Haus, so schreibt Federicos zweiter Chef-Architekt Francesco di Giorgio Martini, der von 1472 bis 1482 für ihn tätig ist, in seinem umfangreichen Buch über die Architektur ›Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare‹, das er kurz nach 1472 verfaßt.

Die erste Aufgabe zielt auf die Bequemlichkeit (›comode‹) und auf das Passende (›conveniente‹).

Die zweite soll auf die soziale Natur des Menschen eingehen.[14]

Die dritte soll die Würde von Burgen und Städten zeigen.[15]

Bernardino Baldi zeigt in seinem Buch, das über hundert Jahre später entstand (1587), daß sich die Vorstellung vom Zusammenhang zwischen dem Nützlichen und dem Aussehen in Urbino in dieser langen Zeit nicht wesentlich gewandelt hat. Auch für Baldi gelten die drei Kategorien, die wir in heutige Worte übersetzen können: ›Gebrauchs-Werte‹, ›Qualitäten für mehrere Sinne‹ und ›Aussehen‹.

Dies kommt der Konzeption der florentinisch-orientierten Avantgarde nahe, der Luciano Laurana und Francesco di Giorgio Martini in Urbino Gestalt geben.

Gebrauchs-Wert. Das Grafen-Haus bietet ein besonders deutliches Beispiel dafür: die große Treppe (›scalone‹). Später nennt Giorgio Vasari (1511–1574) sie in seiner Kunstgeschichte (1550) die schönste ihrer Zeit.[16]

Zunächst prägen Gebrauchs-Werte diesen Aufgang. Die Stufen sind außerordentlich bequem: nur eine Daumen-Länge hoch und fast zwei Fuß breit. Die Besucher müssen die Knie nur wenig anheben und kaum beugen – das ist vor allem wohltuend, wenn jemand müde ist, oder bei heißem Wetter. Bernardino Baldi (1587) lobt die »Bequemlichkeit (›comodità‹) und die angenehme Steigung der kleinen Stufen, die so breit und flach sind, daß man die Mühe des Aufstiegs kaum bemerkt«.[17] Wir dürfen annehmen, daß er über gewöhnliche und dauerhafte Konventionen spricht.

Die Große Treppe (›scalone‹) von Luciano Laurana [236].

Die Große Treppe (›scalone‹) von Luciano Laurana.







Die Große Treppe (›scalone‹) von Luciano Laurana: Treppe und Umgang des Innen-Hofes.

Angewandte Psychologie. Der Architekt hat die Menschen vor Augen, die diese Treppe benutzen. Er fühlt mit ihnen mit, daher stellt er sich vor, was er Körpern und Seelen anbieten kann und darf. Die Struktur dieser Treppe ist angewandte Psychologie.

Sie ist, schreibt Baldi, in drei Abschnitten angelegt, zwischen ihnen gibt es zwei »Podeste« (›pianelli‹) als »Ruhebereiche« (›riposo‹). Alle Abschnitte haben »mittlere« (›mediocre‹) Länge, weil der erste Teil nicht mehr als 14 »kleine Stufen« (›scalini‹) und die beiden weiteren nur 25 besitzen. Der Autor denkt also in der Kategorie der physischen und psychischen Benutzung bzw. Entlastung.[18]

Baldi beschreibt weitere Details des bequemen Gebrauchs und welche psychologischen Wirkungen sie hervorrufen: Den Treppen-Lauf begleiten »dicke Kordeln aus rundgeformtem Stein, und sauber zum Aufstützen, sie geben Halt für die Personen, die nach oben gehen«[19].

Zum psychischen Komfort gehört die deutliche Lenkung des Wege-Ablaufs. Weich fließend geht der Umgang des Innen-Hofes in die Treppe über.

Kollektive Gestaltung. Auch diese Anlage läßt sich sozio-genetisch danach befragen, ob sie eine allgemeine Tradition hat: im kollektiven Bewußtsein und in seinen Gestaltungen in der Alltags-Welt der Stadt.

Die Architektur-Historiker Benevolo und Boninsegna geben einen Hinweis: Urbino besitzt viele Rampen mit treppenartigen Quer-Bändern (›piole‹). Auf ihnen müssen die Leute ihre Füße kaum anheben [243/244].

Viele dieser Treppen-Rampen laufen am Hang in Serpentinen-Form. Dieses Prinzip kehrt in der Treppe der Residenz wieder.[20] Es wird nach florentinischem Vorbild verfeinert.

Psychologische Proportion. Baldi (1590) legt Wert darauf, daß »zusammenstimmen (›proporzionati‹): die Höhe des Treppen-Raumes (›l'altezza del vano della scala‹), die Beleuchtung (›i lumi‹), die Höhe der Stufen (›l'altezza de'gradi‹), die Breiten (›larghezze‹) und die Annehmlichkeit des Aufsteigens (›la dolcezza dell'ascendere‹)«[21].

Der Begriff ›Proportion‹ wurde im Deutschen meist als formale Abstimmung mißverstanden. Im Italienischen wird er in erster Linie im psychologischen Sinn verwandt. Dort bedeutet er: „zusammen-stimmen" – im Sinne eines sorgfältig disponierten Zusammen-Fügens psychologischer Kategorien.

Fußboden. Bernardino Baldi (1587) schreibt über den Fußboden im Gebäude-Komplex:[22] Er besteht nicht aus fremdem Stein und Mustern »nach venezianischer Art«, sondern aus Ziegeln, wie sie in dieser Gegend und in vielen Häusern verwandt werden. Die Steinmetzen legen diese Ziegel zu einfachen Mustern zusammen.

Diesen Terrakotta-Boden rühmt Baldi aus mehreren Gründen: »Er ist sehr gesund, weil er gegen Kälte isoliert, er zieht keine Feuchtigkeit.« Das sind wichtige Gebrauchs-Werte, die besonders in einer Epoche geschätzt werden, wo die Medizin ziemlich hilflos gegenüber vielen Krankheiten ist, insbesondere gegen rheumatische [179].

In Baldis Beschreibung folgt dann der Gesichts-Sinn: Dieser Fußboden ist »sehr schön anzusehen«. Und schließlich führt Baldi den Tast-Sinn an: Der Fußboden »beleidigt [!] die Füße nicht«[23].

Synthese. Auch am Fußboden werden die drei Kategorien für qualifiziertes Bauen deutlich: Gebrauchs-Werte, Qualitäten für mehrere Sinne und das Aussehen d. h. die Ästhetik. Sie decken sich mit der einheimischen Bau-Tradition des Alltags.

Baldi trennt diese Kategorien nicht, sondern erörtert sie im Zusammenhang: Er sieht sie als Synthese. Dafür benutzt er die griffige Formel: eine »Mischung« von »Nützlichem« (›utile‹) und »gutem Aussehen« (›ornamento‹).[24]

Die Materialien: das Fleisch der Räume

Warum läßt sich Francesco di Giorgio Martini in seinem Buch in großer Breite über die Materialien aus?[25] Sind Materialien so etwas wie das Fleisch am menschlichen Körper? Oder die Zutaten für das Essen?

In Mittelitalien entwickeln fast alle Menschen das Gespür für die Stofflichkeit von Oberflächen-Texturen. Jahrhundertelang ist dies kultureller Standard.[26]

Innerhalb dessen herrschen nicht die teuren und exotischen Materialien vor, sondern was die Menschen in ihrer näheren Umgebung finden. Federico läßt für seine Residenz fast ausschließlich mit solchen Bau-Stoffen arbeiten.

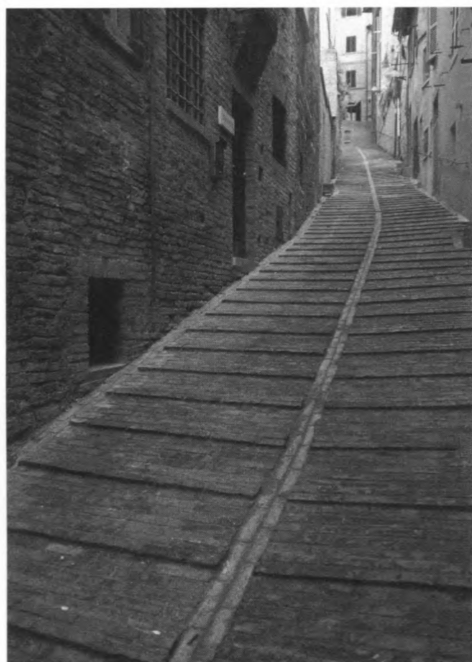
Der Sinn für Stofflichkeit beschäftigt sich nicht nur mit Natur-Materialien, sondern auch mit ihren Überformungen: mit dem Putz. In Mittelitalien kennen die Maurer das Rezept, sorgsam glatten Putz herzustellen. Das Stichwort dafür heißt ›Eleganz‹. Sie prägt sich in der Glätte des Materials aus. Auch in der feinen Bearbeitung von Steinen steckt eine lange mittelitalienische Tradition.

Gilt auch für die Architektur, was Leon Battista Alberti über die Malerei schreibt? Die Kunst veredelt jedes Material (›De Pictura‹, II, 25).

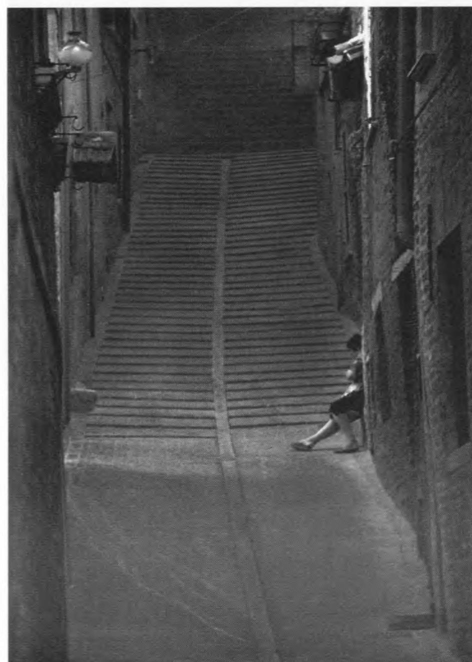


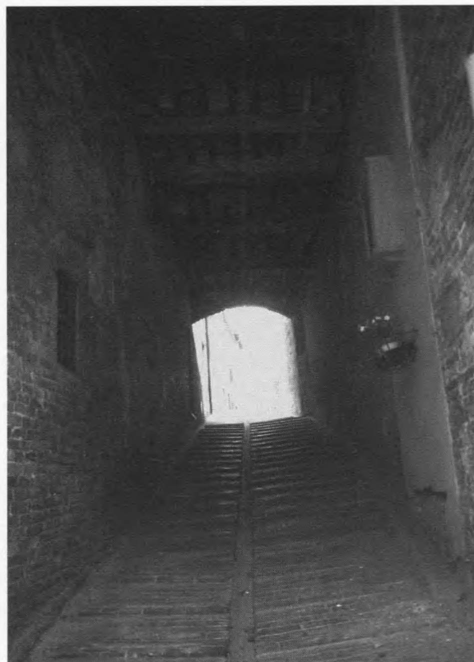
Eine Stadt voller Treppen – oft überbaut.

Im Innenhof (um 1470 von Luciano Laurana). – ›Festa del Duca‹ in historischen Kostümen [245].











Wände als Schalen

Eine Theorie der langen Erfahrung, geprägt von der französischen Historiker-Schule der ›Annales‹, denkt an dieser Stelle an die Forschungen des deutschen Archäologen Guido von Kaschnitz-Weinberg.[27]

Der Archäologe beobachtete, daß die Tradition italienischer Gestaltung sich von der griechischen erheblich unterschied: Die Griechen interessierten sich für »architektonische Plastik«, die Italiener für feine schalenhafte Wände. Kaschnitz-Weinberg erkennt darin den besonders ausgeprägten Raum-Sinn der Italiener.

In Rom mochten zwar aus statischen Gründen die alltäglichen und die repräsentativen Gebäude in üblicher Bau-Technik starke Wände erhalten, aber die Oberflächen-Gestaltung arbeitete im Widerspruch dazu. Nicht die Masse wurde gezeigt, sondern ein sorgsam glatter Putz, meist eine virtuose Leistung normaler Handwerker, ließ die fertige Wand wie eine dünne „Schale" erscheinen. In den Sälen von Federicos Residenz haben die Wände eine solche schalenhafte Leichtigkeit. Sie scheinen zu schweben. Mit diesen Schalen bilden sie Raum. Dies soll weiter unten näher untersucht werden [242, 245, 247, 252, 256, 257, 265, 274, 277, 284, 286/287].

Farbigkeit aus der Region

Farben werden in Urbino sparsam verwandt. Auch dies entspricht einer langen regionalen Alltags-Erfahrung. In der starken Sonne der angenehmen Monate gibt es keine ausgeprägten und leuchtenden Farben. Die Landschaft wirkt erdig – in einem Spektrum von einem dunklen Braun bis zu einem hellen Ocker. Dieser Charakter steckt auch in den Bau-Materialien. Ziegel werden in dieser Gegend mit Vorliebe ockerfarben gebrannt.

Farben und Textur. Neben der Gebrauchs-Fähigkeit und der Tast-Struktur gehören die Farben zu den elementaren Charak-



Die Wände als Schalen – sie schweben – die Schalen bilden – über dem dunklen Grund des Fußbodens – einen lichten Raum.

teristiken der Materialien. Farben haben weitreichende psychische Wirkungen: Sie schaffen Atmosphäre und bestimmen damit die Empfindungen der Benutzer dieser Räume.

In den Sälen bildet der Fußboden einen Untergrund aus Rot-Ocker. Es ist die dunkelste und damit satteste Flächen-Farbe. Damit bekommt das Ambiente einen erdigen Charakter. Auf einem solchen Fundament baut sich die Räumlichkeit auf.

Das Wort ›fondo‹ meint Gegründet-Sein im Sinne von Grund besitzen. Wir empfinden, daß der Raum »auf der Erde fußt«.

Dieser Fliesen-Grund besitzt eine kleinteilige Anordnung: Sie bringt eine textilhafte Textur hervor. Dies gibt dem Boden Leichtigkeit und macht ihn lebendig.

Am wichtigsten ist die Farbe der Wände. Das Weiß intensiviert die schalenhafte Glätte und macht sie geradezu transparent.

Der Schwebe-Effekt, den die Schalen besitzen, verstärkt sich an der Decke: Sie besteht aus weißgestrichenem Gewölbe, das keinerlei Masse fühlbar macht, sondern wie ein weites Segel wirkt, das sich im Wind leicht bläht.

Ein wenig dichtere Materialität haben die Portal-Rahmen und die Kamine: Ihre delikate Farbe tendiert gegen Weiß-Ocker. Aber auch diese Körper bestehen aus Weiß-Variationen.

Neben ihnen erscheint sehr sparsam eine dritte Kategorie: der Schmuck.

Farb-Abstimmung. Eine differenzierte Abstimmung hat die Farben zueinander gefügt. Dies wird besonders im Ehren-Hof deutlich. Ein Spektrum der Erd-Farben zeigt sich in den Gliederungen von Bogen, Gebälk und Pilaster. Die Ziegel zwischen den Arkaden-Zwickeln artikulieren sich mit ihrem Rot etwas kräftiger. Und dann nähern sich die Ziegel zwischen den Pilastern mit ihrer gelblichen Farbe wieder den Hau-Steinen mit ihrer Haut-Farbe. Musikalisch gesprochen entsteht eine feine Kadenz.

Die Wand in Weiß und ohne Schmuck

Einige Sätze von Bernardino Baldi (1587)[28] führen uns ins Zentrum des Verständnisses der damaligen avantgardistischen und damit ›modernen‹ Architektur. »Die Wände sind mit einfachem [!] Putz überzogen. Sie sind entsprechend modernem»!] Gebrauch weiß gestrichen.«

Baldi rühmt die »Sorgfalt« (›diligenza‹), mit der die Arbeit geleistet wurde.

Bereits Vitruv (›De architectura‹, um 27 v. Chr.) habe darüber nachgedacht: Es sei unnütz, die Wände mit irgendetwas zu verkleiden. Wirtschaftlicher Hintergrund: Verkleidung (›Inkrustation‹) ist teuer.

Das Kern-Stück der Architektur-Konzeption ist also die einfache Wand.

Weitere Nachrichten Baldis stützen und vertiefen die Einsicht; sie liefern uns mögliche Deutungs-Aufschlüsse. »Die Wände und die Wölbung sind überzogen und geweißt ohne irgendeinen anderen Schmuck als den bereits erwähnten [Monogramme und Adler-Reliefs].«[29]

Alltägliche Lebens-Welt. Baldi erschließt uns eine weitere Sinn-Ebene dieser Gestaltung: »Wer in den Raum eintritt, soll … die eigene natürliche [gewohnte Umgebung] vorfinden.« Das bedeutet: diese Gestaltungs-Weise unterscheidet sich in ihrer Grund-Struktur nicht von der gewohnten alltäglichen Umgebung.

Tatsächlich sehen um diese Zeit auch die Wände in den Wohnungen ähnlich aus: Sie sind einfach – mit Kalk geputzt, der auch Ungeziefer abweist. Federico will sein Haus nicht zum Fremd-Körper in der Stadt machen: Es soll sich nicht vom gewöhnlichen Leben abheben.

Luca Signorelli: Pfingsten (Pentecoste; 1494; Palazzo Ducale, Saal der Abendgesellschaften). Auftraggeber für das Bild war die Bruderschaft des Heiligen Geistes in Urbino. Ein typischer Raum dieser Zeit, in unendlich vielen Häusern: glatter, schalenhaft wirkender Putz, weiß getüncht, keinerlei Schmuck [248].



Die Bevölkerung lebt jahrhundertelang in alltäglichen Bauten, die fast keine Dekoration haben.

Ein Bild von Luca Signorelli (1445/1450–1523; heute im Saal der Abend-Gesellschaften)[30] [247] zeigt uns, wie normale Wände aussehen: Der Raum ist einfach, die Wände und die Wölbung haben glatten Putz. Ursprünglich mit Kalk weiß getüncht, sind sie vom Alter ein wenig grau geworden. Es gibt keinerlei Schmuck. Rundherum laufen Bänke aus Stein. Die Fenster sind in die Wand eingeschnitten.

Einfachheit. Alle Häuser sind im Prinzip einfach. Denn Dekoration jedweder Form ist sehr teuer.

Die Bauern schlagen sich in karger Weise durchs Leben.

Mit der Wiederausbreitung der Geld-Wirtschaft[31] in den Wirtschafts-Konjunkturen seit dem 12. Jahrhundert fiel in der Konkurrenz mit den aufstrebenden Städten der Adel wirtschaftlich und politisch zurück. Von Ausnahmen abgesehen kann er sich nicht viel leisten.

Was leisten sich Bürger? Die mittelitalienische Metropole Florenz und andere Städte mit ihren vielen Handwerkern und Händlern leben ebenfalls einfach. Die Großbürger haben Probleme mit dem burgundischen Luxus, der ihnen als Leit-Bild empfohlen wird:[32] Er ist ihnen fremd und zu teuer. Weder wollen noch können sie das üppige burgundische Ausstattungs-Konzept realisieren.

Handwerker und Kaufleute kultivierten ihre lebens- und berufsbedingte Einfachheit zu einer bewußten Verhaltens-Weise.

Dies erprobten auch viele Familien, die Reichtümer gesammelt hatten. In Mittelitalien praktizieren viele die Verhaltens-Weise, Luxus in Form von Accessoires (Zubehör) vorzuzeigen.

So erhält sich eine bürgerliche Einfachheit der Architektur. Der Reiche präsentiert seinen Reichtum in Gestalt von partiellen Einfügungen, sei es in einem Möbel oder in einer Pretiose.

Außerdem empfiehlt es sich in dieser Gesellschaft, nicht mit Reichtum zu protzen. Das weckt Neid, der zu unangenehmen Folgen führen kann.

So ist der Umgang mit dem Luxus in Florenz ein eigenartiges Phänomen. Wo er zu einer demonstrativen Abneigung gegen den Luxus gerät (z. B. in der Zeit von Savonarola), wird dies nicht ängstlich, sondern selbstbewußt und als durchdachte Überzeugung vorgetragen.

Intellektuell-künstlerische Avantgarde in Florenz

Auch in Mittelitalien gibt es Schmuck – aber als Ausnahme.

Schmuck-Exotik. In Urbino lassen einige reiche Familien Wände verzieren: meist mit einem Wechsel von schwarzen und weißen Marmor-Streifen (erhalten in Haus-Mauern und in San Francesco). Diese Dekoration stammt aus dem südlichen Mittelmeerraum: aus arabischen Städten. Sie gelangte im 10. Jahrhundert in die See-Städte, vor allem nach Pisa, wo sie als exotische Form eine gewisse Wertschätzung erfuhr.

Schmuck-Fülle. Im Gegensatz zu Mittelitalien finden wir in der reichen Städte-Kette der Po-Ebene an öffentlichen Bauten in Fülle Schmuck. Warum dies so ist, wurde bislang nicht untersucht.

Avantgarde-Theorie. In Florenz polemisiert im 15. Jahrhundert eine kleine intellektuell-künstlerische Avantgarde gegen den teuren üppigen Schmuck und erarbeitet eine Alternative. Darin greift sie die verbreitete kulturelle Alltags-Erfahrung der Einfachheit auf und macht daraus ein gestalterisches Konzept.

Sein Kern läßt sich sozialgeschichtlich lesen: Viele alltägliche Nutz-Formen werden als gelungen empfunden, als ›schön‹ angesehen – als Ästhetik.

Was ist das Neue daran? Der alltägliche Blick bringt diese Erkenntnis wohl kaum zustande, sie entsteht erst durch Reflexion, ist also eine Ebene oberhalb des gängigen Denkens – eine Theorie.

Diese Theorie ist eine symbolische Ebene. Von dort aus schafft sie einen eigentümlichen

Blick auf das schon Vorhandene. Nennen wir ihn den symbolischen Blick.

Diese Denk- und Blick-Weise muß kulturell gelernt werden.

Wissenschaftlichkeit. Weiterhin entwickelt diese Avantgarde das Entwerfen unter Kriterien der Wissenschaftlichkeit.

Von Luciano Laurana blieb nichts Schriftliches erhalten. Der Toskaner aus Siena Francesco di Giorgio Martini, als Zivil- und Militärarchitekt, Ingenieur, Planer, Maler und Schriftsteller tätig, stellt in einer programmatischen Schrift zur Architektur alle möglichen Varianten geplanter Elemente vor.

Sozialgeschichtlich gelesen bedeutet dies: Die Avantgardisten experimentieren und entwickeln; sie sind sich nicht sicher; und so gibt es keine herrschende Meinung, sondern viele Ansichten und Vermutungen – und deshalb für alles mehrere Versionen.

Dies begründet eine weitere Variante des Pluralismus in der Gesellschaft: der Vielheit intellektueller Versuche.

Pluralismus. Wir dürfen uns keinen Illusionen darüber hingeben, wie langsam Gedanken kursieren. Daß das Konzept dann doch zumindest bei einer Minderheit rund läuft, verdankt es der Tatsache, daß es in den Städten des 15. Jahrhundert ein wachsendes Interesse an Bildung gibt.

Trennung: Fläche – Schmuck. Wie sieht der Kern des avantgardistischen Konzeptes aus? Der Florentiner Leon Battista Alberti formuliert es. Und mit seiner geschriebenen Theorie gibt er dem Betrachter einen geschärften Blick:[33] Er will die Architektur streng von den Zutaten getrennt sehen. Hier befinden wir uns am Ausgangs-Punkt der mittelitalienischen ›modernen‹ Gestaltungs-Weise.

Der grundlegende Vorteil dieses Konzeptes besteht darin, daß es in Alltags-Nähe steht und sich daher auf eine lange Tradition berufen kann. Daraus entwickelt Alberti das Neue: Sein Konzept begründet nun eine ausdrückliche Kultur des bewußten, intelligenten Disponierens. Nennen wir sie Dispositions-Kultur.

Die beiden Chef-Architekten des Grafen Federico, Luciano Laurana und Francesco di Giorgio Martini, handhaben diese Gestaltungs-Weise strikt und durchgängig. Dekoration erscheint nur in Gliederungen wie Gesimsen und Friesen sowie innerhalb von Portalen, Fenstern, Kaminen und Kapitellen.

Dekoration konzentriert sich also auf die körperhaften Elemente in der Wand. Sie dient dazu, Körper auszuformulieren. Und damit artikuliert sie die Gelenk-Linien und Punkte der weiten Flächen. Sie faßt Fläche und kontrolliert sie. Dies ist eine Art grammatische Struktur.[34]

Diese Grammatik ist auch als Inszenierung wirkungsvoll: Sie unterscheidet und schafft dadurch Folgen.

Innerhalb der Körper sehen wir noch einmal dasselbe Prinzip wirksam: Die Dekoration überzieht die Körper nicht, sondern dient der Abhebung, Markierung und Akzentuierung.[35]

Das nordalpine Konzept. Die Florentinische Avantgarde entwirft ein Gegen-Konzept gegen die nordalpine Weise des Ausstattens, die vor allem von den Oberschichten des reichen Burgund ausgeprägt wird.

Wo üppiger Reichtum herrscht, wird, was immer möglich ist, von Dekoration überzogen. Herrscher, später auch wohlhabende Städter, richten ihr Bedürfnis auf dingliche Anhäufung von Wertvollem.

Zum Beispiel bestehen in frühen Glas-Bildern die Personen fast einzig aus Edel-Metallen und Edel-Steinen. Dies macht ein naives und exzessives Bedürfnis nach Quantität und Darstellung von Reichtum deutlich.

Aber auch nördlich der Alpen entwickelt sich in langen Zeiten eine Verfeinerung. Sie schlägt innerhalb dieser Struktur einen eigentümlichen Weg ein, indem sie Berechnung und Konstruktion, also eine Art Ingenieur-Tätigkeit, hoch entwickelt. Darin explodiert oft die Phantasie. Diese spielt sich vor allem im Kopf, ab in der Imagination. Dekoration und Ingenieur-Tätigkeit führen zu virtuosen Leistungen.

Die Mächtigen und Wohlhabenden benutzen solche ingenieurhaften Dekorations-Werke als Repräsentations-Mittel.

Im Innenhof (um 1470 von Luciano Laurana) und im »Saal der Jole« (unten): Die Dekoration bildet Struktur – sie konzentriert sich auf die körperhaften Momente der Wand, sie formuliert die Körper – und mit ihnen artikuliert sie Gliederungen, Gelenk-Punkte und die festen Punkte in den Flächen.

In Burgund erreicht dieses Konzept von Reichtum und Virtuosität seinen Höhepunkt. Der Hof gibt es vor, die handwerklich hochentwickelten burgundisch-flandrischen Städte setzen es um.

Es gewinnt Einfluß in ganz Europa: als Leit-Bild. Seine Produzenten haben Konjunktur im Zirkulations-Prozeß des Handels. Diese Ware nötigt vielen Käufern immense Beträge ab. Zur Beschaffung sind außerordentliche Anstrengungen nötig.

In Urbino erscheint das burgundische Dekorations-Konzept nur in der ersten Bau-Phase: im ›Saal der berühmten Männer‹ [52, 255] – ringsherum in großen Vorhängen. Aber weil sie sehr teuer waren, sind sie gemalt – das ist zwar nicht billig, aber eher erschwinglich.

Polemische Opposition. Gegen dieses beherrschende burgundische Leit-Bild entstehen Oppositionen. Eine davon entwickelt sich unter Intellektuellen und Künstlern in Florenz. Es ist eine kleine Minderheiten-Gruppe. Der differenzierte Blick sieht, daß es in Florenz eine Pluralität von Auffassungen gibt.

Die intellektuell-künstlerische Florentiner Avantgarde deklariert die nordalpine Ausbreitung des Dekors als Auswuchern. Polemisch nennt sie es »barbarisch«. Und sie belegt es mit dem Wort »deutscher Stil«[36] und mit dem Adjektiv »gotisch«.

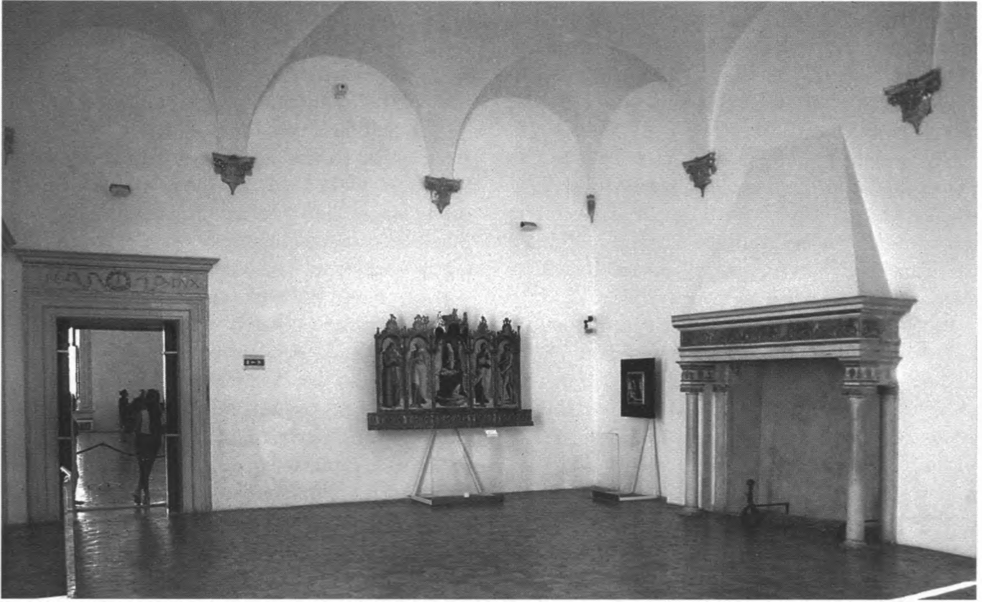
Daß diese Polemik einer Minderheit sich einmal kultur-politisch dominant ausbreiten kann und auch viele schwierige Folgen haben wird, können ihre Urheber nicht wissen.

Es ist eher die Schuld der Wissenschaften, die manche Worte nicht als Polemik erkannten und zuließen, daß diese zum Bestand-Teil einer normativen Ästhetik wurden.

Bei der Herausbildung der Polemik kommt der Avantgarde ein antikes und immer noch lebendiges Vorurteil zu Hilfe: Es erklärt die

Der Saal mit dem Auftritt der berühmten Männer im Alten Appartement (um 1461/1468): Ein einziger Raum im Grafen-Haus präsentiert burgundischen Ausstattungs-Luxus – aber gemalt, weil das erschwinglicher ist (nur in Resten erhalten). Rekonstruktion [52, 155].





Ein Raum im West-Flügel. In weiten, schalenhaft wirkenden Wänden als leichte Aufsätze der schwebenden Decke: Schmuck-Punkte – wie Broschen aus einem Goldschmiede-Werk.

Leute nördlich der Alpen zu Barbaren. Unterschwellig oder auch ausdrücklich behauptet es die Vorstellung der Höherwertigkeit. Und es drückt einen Regional-Chauvinismus aus, der im Halbinsel-Dasein wurzelt.

Schmuck im Raum. Die Halbinsel weigerte sich, das im Norden entwickelte hochmittelalterliche Stab-System als Gesamt-Konzeption für eine Architektur zu übernehmen. Zu den wenigen Ausnahmen zählen der Dom von Mailand, die Kapelle S. Maria della Spina am Arno-Ufer in Pisa und die Dom-Fassade in Siena.

Im wesentlichen wird das nordalpine Stab-System in Form von Zutat (›Accessoir‹) verwandt: als Baldachin-Portal, Fenster-Füllung, Figuren-Baldachin auf einem Giebel, über einem Altar und über einem Grab-Denkmal.

Am deutlichsten wird dies an der Umgestaltung der großen französischen Rosen: In mittelitalienischen Kirchen-Fassaden, z. B. in Assisi, wirken sie wie teurer Gold-Schmuck in einer weiten antikischen Mauer-Fläche.

In derselben Weise verwenden die Architekten in der Residenz Federicos den Schmuck. Die weißen Wände gleichen dem einfarbigen Stoff eines Gewandes. In diesen weiten Flächen sind Kapitelle eingelassen. Von ihnen ausgehend entwickelt sich die Decke als schwebende Form. Diese Kapitelle sind leichte Akzente – wie kleine kostbare Schmuck-Stücke.

Auch hier ist offensichtlich, daß die Vorstellung von Gold-Schmieden am Werk ist. Gold ist das wertvollste Material. Gold-Schmiede stehen an der Spitze beruflichen Prestiges. Wer vornehm ist, sucht solchen Schmuck. Und er trägt ihn am Körper.

Tatsächlich besteht der Fond der Kapitelle aus Gold. Dies wirkt immateriell preziös. Auf demselben Grund erscheint die zweite Farbe: ein dunkles Blau. Es ist nach dem Gold am teuersten und besitzt dementsprechendes Ansehen. Ästhetisch bildet Blau sowohl zum Gold wie zum Weiß den stärksten Kontrast.

Ikonologie der Farben. In den Sälen des Grafen-Hauses finden wir eine rasch durch-

schaubare Ikonologie der Farben: Der rot-ocker-farbene Fußboden steht für den Alltag. Die weißen Wände sehen ähnlich aus wie in vielen Häusern in der Stadt und wirken zugleich vornehm und festlich. Die Kapitelle in Gold und Blau erwecken den Eindruck der teuersten Pretiosen.

Differenzierungen der Säle

In ihrer Struktur sind alle Säle im wesentlichen gleich.

Unterschiedliche Funktionen führen jedoch dazu, daß es von Raum zu Raum feine Bedeutungs-Unterschiede gibt. Sie werden genau ausformuliert. Dafür genügen geringe Veränderungen.

Räume werden zunächst differenziert durch die Ausdehnung. Dann durch Körper-Elemente. Drittens: Je bedeutender ein Raum wird, desto mehr Reichtum erhalten die einzelnen Dekor-Stücke. Die bedeutendsten sind die Portale, dann die Kamine und schließlich die Fenster-Umrahmungen.

Zeichen. In der West-Fassade [259, 263] nehmen nach oben die feinen Zeichen zu: die Bedeutung wächst von Geschoß zu Geschoß.

Wir sehen Pfeiler – Pfeiler – Säule – Säule. Und Flachbogen – Bogen. Ferner: glatte Säulen – kanellierte Säulen. Und: glatte Wölbung – Kassetten-Wölbung – gefüllte Kassetten-Wölbung. Weiterhin: Kreuz-Gitter – Balustrade.

Hinter dem ersten Bogen befindet sich das Zisternen-Geschoß zur Aufbewahrung des Wassers, hinter dem zweiten die Haus-Wirtschaft, hinter dem dritten das Wohn-Geschoß von Federicos Bruder Ottaviano und hinter dem vierten die ›vornehme Etage‹ (›piano nobile‹) des Herzogs.

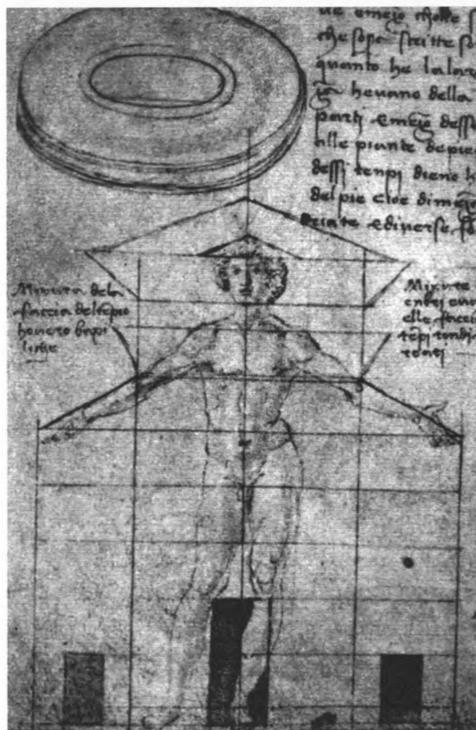
›Decorum‹. Auffällig sind die Unterschiede zwischen den Fassaden des ›Alten Appartements‹, der West-Fassade und den Fassaden am Stadt-Platz. [101, 263, 277] Die Ost-Seite ist fein und elegant, die Platz-Fassade hingegen groß, fast monumental. Wirkt hier ein Zeit-Geist, der schon die Tendenz der Jahrhundert-Wende in sich trägt: das Wachsen der Würde-Zeichen?

Steckt darin auch eine individuelle Entscheidung? Möchte sie etwa den Unterschied zwischen Graf und Herzog (seit 1474) sichtbar machen?

Menschliche Dimension

Wie sehen die Dimensionen der Räume aus? Jeder Saal gibt dem Benutzer das Gefühl, daß er für ihn in der Dimension des Menschen begreifbar ist. Dies heißt: Er hat mit seinem eigenen Maß zu tun [141].

Worauf beruht diese Begreifbarkeit? Der Benutzer kann den Saal gut übersehen und



Francesco di Giorgio Martini (um 1482) entwickelt eine sowohl einfache wie zugleich komplexe Entwurfs-Systematik: Selbst die Fassade einer Kirche entsteht aus der menschlichen Dimension. Sie ist unser anthropologischer Maß-Stab: Wir kennen sie durch und durch, sind darin sicher, empfinden sie ständig, spontan und kontrollierend. Wenn sie stimmt, haben wir das psychologische Gefühl der Übereinstimmung, auch Harmonie genannt. Dies macht uns sicher und es ist angenehm.

hat das Empfinden, ihn mit seinen Sinnen durchmessen und damit einschätzen zu können.

Nirgendwo ist eine starre geometrische Figur erkennbar (selbst wenn sie auf dem Papier der Planung da sein mochte). Dies hält den Raum lebendig.

Er scheint zu atmen. Das bewirkt das Weiß. Und die schwebende Decke. Der Benutzer kann dies auf seinen eigenen Atem beziehen. Mit seinem Ausatmen weitet sich der Raum. Mit dem Einatmen zieht er den Raum in seinen Körper.

Sinnenhafter kann ein Raum kaum in Bezug zu dem Menschen stehen, der sich in ihm aufhält.

Interpretation. Daß menschliche Dimension gemeint ist, beweist vor allem der ›Saal der berühmten Männer‹. Dessen Wand-Malerei ist eine bewußte Interpretation der Architektur-Konzeption. Sie ist zwar weithin zerstört, aber rekonstruierbar.[37] [52, 251]

Auf einem Podium, das fast so hoch ist wie die Größe der Menschen, stehen rundherum lebensgroße Männer. Der Maler hat sie in Bezug zur Architektur gesetzt.

Überraschendes geschieht: die Personen treten leicht hervor und ragen mit ihren rhetorischen Gesten über den Sockel hinaus. Dies bedeutet: Sie sollen uns, den realen Personen im Raum, lebendig und nah vor Augen stehen.

Das Überraschende steigert sich: Sie stehen da wie im Alltag – sie reden paarweise miteinander.

Der Raum, in dem wir uns aufhalten, scheint sich fortzusetzen: hinter den gemalten Vorhängen. Wir sehen oben durchs Gehänge in (gemalten) Durchblicken Balken, die in die Tiefe laufen, also Decken wie in den meisten Häusern. An den Balken-Köpfen hängen, auch an der Fenster-Seite, die [gemalten] Vorhänge. Die Szenerie der Personen spielt sich also frei im Raum ab.

Die gemalte Interpretation sagt uns, daß die Dimension dieses Saales im wesentlichen der Dimension von alltäglichen Räumen mit Balken-Decken entspricht.

Francesco di Giorgio Martini (um 1482).
Oben links:. **Der Pfeiler erhält in seiner Proportion das Maß des Menschen. Die eckige Form symbolisiert den Mann.**
Oben rechts: **Die Säule ist ein Gleichnis für den Menschen. Die weichen runden Formen symbolisieren die Frau. Im Bild bewundert sie ein junger Mann – das heißt: die Säule hat einen erotischen Charakter.**
Unten links: **Der Mensch ist das Grundmuster für eine anthropozentrische Architektur.**
Unten rechts: **Die menschliche Dimension wirkt als Leit-Bild – bis in Details.**



Im Innenhof. Der Bild-Ausschnitt zeigt die ursprünglich zweigeschossige Gestalt (um 1470 von Luciano Laurana). – Die ursprüngliche Lebendigkeit wird heute besonders sichtbar an der Festa del Duca mit ihren historischen Kostümen.

Ehren-Hof. Wir erkennen in der Architektur des Hofes den direkten Bezug zum Menschen [250, 255, 266/267].

Später, in der Rhetorik der Gegenreformation des ›Staates der Kirche‹, die sich auch in Urbino ausbreitet, wird sich eine ähnliche Zeichen-Gebung weitgehend sowohl von der Lebendigkeit der menschlichen Haut-Farben wie auch von der menschlichen Dimension lösen und damit zu einem eigenen System verselbständigen.

Jede Säule im Ehren-Hof steht als Symbol für den menschlichen Körper und das menschliche Maß.

Die Abstände zwischen zwei Säulen symbolisieren den Raum für die menschliche Bewegung.

Der Bogen versinnbildlicht den Atem.

Das Freistehen der Säule macht die räumliche Freiheit des Menschen sichtbar.

Die Verbindung der Säulen symbolisiert den Zusammenhang von Menschen. Die Bögen werden weich fließend zusammengesetzt.

Dies alles wirkt sowohl gut disponiert wie in seiner Mühelosigkeit elegant.

Ähnlich wie an der Ost-Fassade stehen die portalartigen Fenster im Hof wie Körper: Sie haben menschliche Dimension und eine aufrechte Haltung.

Die Wände der großen Treppe sind weiß. Sie erscheinen weit gespannt. Die Maße dehnen sich leicht über das normale menschliche Maß hinaus. Damit fordern sie die Personen auf, sich auszuweiten: mit ihrem Atem und mit ihrem Körper-Gestus.

Aber diese Ausweitung bleibt bei sich selbst und wird nicht zum Über-Ich. Das ist der entscheidende Unterschied gegenüber der Weise, wie der spätere Absolutismus sih ein solches Motiv aneignet, es umwandelt und dadurch grundlegend verändert.

Maßstabs-Körper. In der Weiträumigkeit des ›großen Saales gibt es nur wenige Elemente: Portale, Fenster und Kamine.[38] Gerade deshalb fallen sie ins Auge.

Sie wirken wie Statuen, denn sie bilden so etwas wie »Fleisch«.

Der Architekt verwendet sie nicht dekorativ, sondern formt mit ihnen architektonisch. Portale, Fenster und – besonders deutlich – Kamine sind Träger des menschlichen Maßstabes.

Raum-Dimensionen. Für den Architekten ist die Konzeption des Raumes mit seinen glatten Wänden und dem schwebenden Kloster-Gewölbe ein variables System: Es kann wie ein Zelt verkleinert oder vergrößert werden. Dies geschieht je nach der Bedeutung eines Saales.

Typisch für die Kunst der Disposition ist die Tatsache, daß das Verhältnis von Breite und Höhe ziemlich gleich bleibt. Die Differ-



Mit seinen hauchdünn erscheinenden Schalen-Wänden wirkt der Große Saal weiträumig. Die Decke erscheint wie eine dünne Hülle, die der Wind wie mit Atem schweben läßt. Maßstabs-Träger sind die Portale, die hohen Rahmen der Fenster-Nischen und die Kamine.



Umgang und Hof. Architektur als Sprache: markant formuliert, genau artikuliert, Fläche und Gelenk, präzis kontrastiert, deutlich, beschränkt auf Wesentliches – dadurch wirkt sie intensiv gestaltet.

enzierung der Bedeutungen geschieht mit Hilfe der Ausdehnung.

Der Aufenthalts-Saal (›Sala degli angeli‹) zeigt eine sprunghaft größere Dimension als die vorhergehenden Räume im Gäste-Flügel. Die weiteste Ausdehnung hat der Bankett-Saal.

Zur Bedeutungs-Differenzierung wird weiterhin die Gestaltung der Portale eingesetzt. [268–274, 277, 281] Dies geschieht durch Anzahl und Größe, wie auch durch die Opulenz der Form und das Dekor.

Die meisten Portale haben keinen oder nur wenig Schmuck. Umso mehr zeichnet Dekor einige Räume als bedeutend aus. Im Gäste-Flügel wird eine Steigerung von Raum zu Raum bis hin zum Aufenthalts-Raum (›Sala degli angeli‹) deutlich. Dieser präsentiert fünf Portale und zwei Fenster-Portale. Das Süd-Ost-Portal und das Nord-Ost-Portal sind höher als die anderen.

Architektur als Sprache

Alles ist aufs deutlichste gestaltet. Beispiel: Die Wand wird klar als Wand ausgebildet. Die Wölbungen heben sich artikuliert ab. Die Form hat keine Verstärkungen nötig. Das Gestaltung-Mittel heißt durchartikulierte Architektur-Sprache.

Jedes Element ist genau benennbar. Die Formen setzen sich präzis voneinander ab, aber nur soweit, wie es der Deutlichkeit dient. Keine drängt sich auf. Das ist besonders gut an den Kapitellen sichtbar.

Wo Schichtungen auftauchen, unterscheiden sich die Ebenen nur hauchfein und leicht. Zum Beispiel hebt sich im Ehren-Hof der Sockel des Umgangs vom Grund des Platzes lediglich daumenhoch ab.

Wenn wir die architektonische Sprache mit der gesprochenen mittelitalienischen Sprache vergleichen, dann gibt es in beiden drei Maximen.

Die erste Maxime: deutliche Artikulierung jedes Wortes.

Innerhalb eines Wortes werden jede Silbe sowie jeder Vokal und Konsonant klar gesprochen. Architektonisch heißt dies: Es gibt ein Gelenk und eine Fläche – beide präzise geformt.

Die zweite Maxime: nur so viel an Lautstärke, wie zur Deutlichkeit notwendig ist.

Die dritte Maxime: aufeinander fein abstimmen, ausbalancieren. Dies dient dazu, gleichermaßen jedes einzelne wahrnehmbar zu machen. Nichts soll verlorengehen, aber auch nicht etwas anderes verdrängen. Alles steht im Gleichgewicht.

Im Grunde ist jede Wand bzw. Fassade wie ein Bild angelegt: als ein genau abgestimmtes Netzwerk.

Die Gestaltung im späteren Absolutismus wird einen ganz anderen Weg nehmen. Dort entsteht ein Zentrum. Es ist außerordentlich laut und läßt nichtsLeises mehr zu. Es ordnet sich selbst über, und alles andere unter – es instrumentalisiert alles und jedes. Die Peripherie ist gezwungen, sich unterzuordnen – dies schafft erst wirkliche Peripherie.

Parallel-Phänomen. Diese Entwicklung der Ausdrucks-Sprache innerhalb der Architektur ist Teil eines Prozesses, der in vielen Kunst-Gattungen dieser Zeit stattfindet. Der Blick in die Soziogenese der gesprochenen Sprache zeigt, was hier geschieht. Aus einer umfangreichen Diskussion zu diesem Thema in Baldassare Castigliones Gesprächen (um 1507) können wir Hinweise gewinnen.

Sprache dient dazu, »Gedanken (›concetti‹) sinnvoll auszudrücken«. Eine Avantgarde versucht, »gepflegter (›elegantemente‹) zu sprechen und zu schreiben, als man es in jener frühen rohen und ungebildeten Zeit [in den Jahrhunderten vorher] tat«[39].

Diese Denk-Struktur mißtraut den alten Worten, sowohl denen der Theologen wie denen der antiken Schriftsteller. Sie greift zunächst keineswegs auf die elaborierte Sprache der Antike zurück, sondern versucht, stärker als üblich die vorhandene Sprache zu schärfen: zum Erkenntnis- und Verständigungs-Mittel.

Dabei setzt sie ein hohes Vertrauen sowohl in die Gewohnheit des Gebrauches, wie zweitens in die Lust an Aktualität.[40]

»Der gute Sprachgebrauch (›bona consuetudine‹) entsteht ... bei den Menschen, die Verstand (›ingegno‹) [!] besitzen und sich durch Kenntnis (›dottrina‹) [!] und Erfahrung (›esperienza‹) [!] ein gesundes Urteil (›bon giudicio‹) [!] erworben haben und mit diesem dazu beitragen und drin einwilligen, diejenigen Worte anzunehmen, die ihnen als gut erscheinen und die man mit Hilfe eines gewissen natürlichen Urteils (›giudicio naturale‹) und nicht durch Kunst (›arte‹) oder irgendeine Regel erkennt.

Wißt Ihr nicht, daß die Sprachbilder (›figure del parlare‹), die der Rede so viel Anmut (›grazia‹) und Pracht (›splendor‹) verleihen, alle Mißbräuche grammatikalischer Regeln darstellen [!], vom Gebrauch (›usanza‹) jedoch angenommen und bestätigt worden sind, weil sie, ohne daß man dafür einen anderen Grund anführen kann, gefallen und unserem Ohr lieblich und mild klingen.«[41]

Das Zitat skizziert geradezu eine gesamte Rhetorik.

Der Sprecher setzt nicht auf vorgegebene Schemata, sondern sowohl auf die eigenen Fähigkeiten wie auf die Kommunikation zu ebenfalls fähigen Menschen. Wenn beide sich abstimmungsfähig verhalten, entsteht daraus ein Diskurs. Er wird als leicht empfunden – und gefällt.

Castiglione sieht in engem Zusammenhang: die flüchtige gute Sprache und die Sprache, die dann als gute Schrift festgehalten wird. »Denn nach meiner Meinung ist die Schrift nichts anderes als eine Form des Sprechens [!], die auch dann noch bleibt, wenn man gesprochen hat, und stellt gleichsam ein Abbild der Worte oder eher ihr eigentliches Leben dar...

Denn die Schrift bewahrt die Worte und unterbreitet sie dem Urteil des Lesenden und läßt jedem Zeit, sie reiflich zu erwägen... jene Redeweise wird am schönsten sein, die den schönen Schriften ähnelt.«[42]

Tatsächlich entwickeln sich in Avantgarden das gesprochene Wort, die Typographie und

die Architektur in ihren Sprach-Weisen ganz ähnlich. Wir dürfen unterstellen, daß sie sich gegenseitig anregen.

Räumliche Sprache. Der Gebäude-Komplex läßt sich als eine räumliche Sprache lesen: Sie gestaltet menschlich dimensioniert, lebendig und arbeitet vor allem mit vernünftiger Disposition.

Die Menschen, die sich in diesem Ambiente bewegen, erhalten Impulse für elementare Intuitionen: Freundlichkeit. Weichheit. Kühle. Ruhe. Gelassenheit. Schweben. Feierlichkeit. Ausdehnung in der Höhe, in der Breite, in der Tiefe. Deutliche Entfernungen. Flächen. Flächen-Spannungen. Körper. Logik als Disposition des Gefüges. Weiter Atem. Aufrechte Haltung und aufrechter Gang. Leicht ausgreifender Gestus. Würde.

Flächen- und Bildhaftigkeit

In der Stadt-Ansicht ist die West-Seite des Grafen-Hauses (1464/1470 von Luciano di Laurana) der höchste und eindrucksmächtigste Bereich. Dem untersten Geschoß geben mächtige Pfeiler und Nischen ein Aussehen, als sei es die Innenseite einer Stadtmauer.[43] Das darüberliegende Wirtschafts-Geschoß ist mit seinen wenigen Öffnungen kaum weniger geschlossen und kompakt.

Kollektiver Bezug. Die Wände sind völlig konventionell gebaut. Aus solchem ziemlich gut gefügtem Ziegel-Mauerwerk in rötlichem Ocker besteht die ganze Stadt. Und ebenso die Umgebung: die Marken.



Minimal-Architektur der West-Fassade (um 1460 von Luciano Laurana) – hier im Sockel-Geschoß: Ziegel, wenige Elemente, Rund-Stäbe gliedern.

Gestaltung. Die funktionalen Flächen, die unterschiedlich zwischen zwei und fünf (später sechs) Geschossen hoch sind, bilden die Ausgangs-Ebene für alle Gestaltung.

Luciano Laurana setzt in sie hinein einige wenige Elemente.

Vor allem umrahmt er Fenster, in zweierlei Weise. Aber längst nicht alle.

An der West-Fassade zieht er in der Fläche zwischen den Türmen zwei Rundstab-Gesimse hoch.

Zwischen sie setzt er vier Loggien aufeinander.

Im Prinzip ist dies eine Art Minimal-Architektur.

Sie bettet sich in die Struktur der Umgebung ein. Wie bei Alltags-Bauten geht sie auffallend sparsam mit den Mitteln um.

Disposition. Zunächst hat der Mangel an Schmuck den Charakter der Armut.



Minimal-Architektur der West-Fassade (um 1470 von Luciano Laurana): In die Flächen sind Portal-Rahmen gespannt und sorgfältig zueinander in Spannung gesetzt. Wie ein Schmuck-Stück aufgesetzt: zwei Baldachine.

Aus vielen Quellen wissen wir, daß vor allem Fürsten nach der Präsentation ihres Reichtums bewertet werden. Das Urteil der Zeit-Genossen ist in Federicos Epoche außerordentlich wichtig – als Geltungs-Tatsache. Federico weiß dies und verbringt gewiß viele kontroverse Diskussionen damit. Wer möchte Gefahr laufen, entgegen seinen positiven Erwartungen beurteilt zu werden?

Die Armut schafft Mangel. Wie kann er aufgehoben werden?

Die Gestaltung zeigt: Der Mangel erfährt eine Kompensation durch Geist. Was bedeutet in diesem Zusammenhang Geist?

Es ist die Geschicklichkeit des Gestalters, die wichtigen Elemente zu plazieren. In dieser Arbeit gewinnt eine Fähigkeit die tragende Rolle: die Disposition.

Der Entwerfer stellt nicht mehr oder weniger zusammen, sondern entwickelt Raffinesse: Er verteilt und ordnet zu.

Und die einzelnen Elemente setzt er zueinander in Spannung.

Dissens. Zunächst fällt auf: Die Gestaltungs-Ebene kümmert sich nicht um die innere Funktionalität des Gebäudes. Ihr ist es gleichgültig, wo die Böden und Decken von Räumen liegen. Und welche Lage und Größe die Fenster haben müssen.

Für diesen Dissens bietet das Grafen-Haus mehrere Beispiele.

In der West-Fassade gibt es vor dem Bad ein Fenster. Aus funktionellem Grund hat es nur eine kleine Öffnung. Luciano Laurana beläßt sie, wie sie ist, bringt aber an dieser Stelle die große Portal-Umrahmung an, die an der Fassade in drei Geschossen erscheint.[44]

Für alle sichtbar ist, daß dieses Portal-Fenster weitgehend blind ist – dies zeigt uns: Neben dem funktionalen Blick gibt es den ästhetischen Blick.

Das zweite Beispiel bietet die Wand über der Terrazza del Gallo. Auch hier sind zwei Fenster sichtbar kleiner als ihre Umrahmung. Ein drittes, ähnliches Beispiel finden wir an der Südwest-Ecke.

Viertes Beispiel. An den Außenwänden bleiben die Balken-Löcher für die Gerüste offen – zum wiederkehrenden Gebrauch. Das entspricht ältester Bau-Tradition. Diese krude Zweck-Form scheint nicht zu stören, denn der Architekt unternimmt nichts, um sie zu aufzufüllen.

Fünftes Beispiel. Die Ebene des Zweckmäßigen geht so weit, daß der Architekt gelegentlich völlig unabhängig von der Fassaden-Gestaltung für einen Innenraum ein kleines



Südlicher Teil der West-Fassade (um 1470 von Luciano Laurana) – zugleich Kontrast und Abstimmung: Die Fenster sind wie Bilder auf die rohe Ziegel-Wand gelegt.

Fenster einfügt. Es steht im äußeren Mauerwerk wie ein vergrößertes Balken-Loch.

Sechstes Beispiel. Nord-Wand des Treppen-Hauses. [238/239] Die Außen-Seite folgt dem System der Fassade. Dadurch entsteht für das Innere eine erhebliche Übergangs-Schwierigkeit: im Treppen-Haus geht die obere Fenster-Laibung über den oberen inneren Rahmen hinauf, die untere steigt steil an und verkürzt die Licht-Öffnung um ein Viertel.[45] Natürlich fällt das auf. Es wird in Kauf genommen. Dies zeigt, wie die Architektur gelesen werden will: als eine ›ideale Fläche‹.

Siebtes Beispiel: Die Bibliothek.[46] [211] Auf allen Wänden wird ein Architektur-System aufgemalt. Es deckt sich an den Schmal-Seiten nicht mit den realen Fenstern. Ein Portal-Fenster wird gezeichnet, wie es ähnlich an der äußeren Fassade existiert. Beide Pilaster werden gestört durch die Fenster-Umrahmungen, in zwei Dritteln ihrer Breite gar überschnitten. Der Zuschauer muß sich also zwei Vorstellungen bilden.

Und schließlich eine letzte Überlegung. Das Nicht-Abgeschlossene der beiden Fassaden am Stadt-Platz ist nicht nur im Hinblick auf die Überlegung interessant, ob sich der Graf der städtischen Kultur angepaßt habe, sondern auch aus einem anderen Grund. Es genügt, die Fenster zu haben: ein einziges Portal-Fenster ist schon in der Lage, die Gestaltungs-Ebene vorstellbar zu machen.

Unterschiedliche Systeme. Den beschriebenen Widerspruch gibt es nicht nur in Urbino; er ist weit verbreitet.

Die Fenster stehen auf den Gebälken. Auf gleicher Höhe mit den Basen der flachen Wand-Pfeiler (Pilaster). Das wirkt, als ob sie Portale wären.

Hinter ihnen im inneren Umgang ist das System ganz anders konstruiert: Die Fenster beginnen auf Brust-Höhe. Es wird also außen nicht der innere Fußboden als Geschoß-Gliederung benutzt, sondern die untere Kante der Fenster. Ein Gesims verbindet sie miteinander, aber es erscheint wie eine Boden-Linie.

Was bedeutet es, daß Außen und Innen jeweils unterschiedliche Bezüge besitzen? Im Gegensatz zu vielen Lehr- und Hand-Büchern des 19. und 20. Jahrhunderts finden wir keine einheitliche Logik von Innen und Außen. Die Innen-Funktion bestimmt nicht die äußere Gestalt. Es gibt noch kein abstraktes Denken, das alles einheitlich durchstrukturiert.

Das Fiktive. Der Gestalter setzt voraus, daß der Betrachter sich nicht an einigen abweichenden Details stört. Dies zeigt, daß es keine strikte Vorstellung von Einheitlichkeit gibt.

Der Gestalter unterstellt dem Betrachter, daß er die Ebene der gestalterischen Intention zu lesen versteht. Für den Blick des Betrachters zählt nur die weite Fläche und das geformte Architektur-Element.

Dies ist eine Einstellung des Denkens: eine Ebene des Fiktiven.

Der Gestalter gibt dem Betrachter auf, seine Aufmerksamkeit auf eine Art ideale Fläche richten.

Dies ist im Prinzip ein literarisches Konzept: Es funktioniert nur, wenn der Betrachter es annimmt. Denn er muß die Anregung aufnehmen und intelligent nachvollziehen. Das Konzept lebt erheblich von der Imagination.

Theorie. Es ist ein theoretisch geprägtes Konzept. Und somit steht mit dieser Gestaltung auch Theorie vor dem Betrachter.

Dieses Konzept entstand in Florenz in den Köpfen von intellektuellen Künstlern. Sie entwickelten die Gestalt nicht mehr dadurch, daß sie herkömmliche Elemente pragmatisch zusammensetzen: nach Zweck und Repräsentation, nach Geschmack und Eleganz. Dies alles nahmen die Avantgardisten zwar auf, wo es die Auftraggeber verlangten, aber sie fügten Ebenen hinzu.

Zunächst die raffinierte Disposition.

Dann eine Ebene, die berühmt wird: die Perspektive [138, 140/141, 222].

Kompromiß. Bauen ist eine angewandte Kunst. Der Bau-Herr in Urbino stellt in der Ebene der Zweckhaftigkeit viele Anforderungen. Ihnen kann sich kein Architekt entziehen. Stets kommen die Gelder schubweise. Daher wechseln Arbeits-Phasen mit Pausen. Das Werk am komplexen Gebäude dauert fast eine Generation. Niemand rechnet mit dem Abschluß. Federico hat Glück, vor seinem Tod (1482) das meiste vollendet zu sehen. Etliches wird nicht realisiert (u. a. der zweite Hof [199]).

So ist es dann auch typisch italienisch, daß die beiden intelligenten Architekten einen pragmatischen Kompromiß schließen. Sie legen über die zweckhafte Ebene eine zweite Ebene: die ästhetische Idee.

Gesimse. In der West-Fassade gibt es wirksame Gestaltungs-Elemente: die beiden horizontalen und die beiden vertikalen Gesimse. [259, 263]

Jedes Gesims ist eine Form, die zusammenbindet.

Das obere Horizontal-Gesims verstärkt einen Zusammenhang: Es umfaßt die beiden seitlichen Türme, die Grundfläche der Wand und die Loggien-Folge.[47]

Das zweite Horizontal-Gesims gibt dem Fuß der Fassade eine Struktur: Es verleiht der Substruktion, die aus dem unregelmäßigen Hang herauswächst, einen deutlichen Abschluß. Damit setzt das Gesims einen klaren Anfang für die große Wand-Fläche, die nun in die Höhe aufsteigt.

Wie wichtig dieses Band gerade hier ist, erkennen wir daran, daß seine Form sonst nirgendwo mehr erscheint.

Allerdings gibt es anderswo ähnliche Elemente, die eine solche Aufgabe lösen: In den

Sälen ist es die Fußboden-Linie. Und an der Platz-Fassade die Sitz-Bänke.

Flächen-Charakter. Die beiden vertikalen Rund-Stäbe laufen ungebrochen über die gesamte weite Fläche. Sie machen aber nicht die Höhe sichtbar, sondern intensivieren den Ausdruck der Wand: Sie verdeutlichen, daß die Wand eine Fläche ist.

Dies ist ein Kunst-Griff des Gestalters: Zunächst muß sich der Flächen-Charakter deutlich herausbilden. Dann muß er gegen die Folge der Loggien, die Körper sind, deutlich standhalten.

Flächen-Spannung und Disposition. Die Fläche bildet den ›idealen‹ Grund für alle plastischen Elemente: Sie sind in sie hinein gespannt – wie auf der straff gezogenen Fläche eines Zeltes.

Die durchlaufenden Vertikal-Gesimse setzen die seitlichen Portal-Fenster zu diesen Linien in ein Spannungs-Verhältnis. Mit Raffinesse disponiert Luciano Laurana die Fenster so nah an die vertikale Kante, daß sie die Seiten-Türme zu berühren scheinen. Diese Orientierung ist bereits spannend. Und ebenso spannend wirkt die Distanz zu den Gesims-Vertikalen.

Ähnlich disponiert später Francesco di Giorgio Martini an der Stadt-Platz-Fassade [102, 227/228] die äußeren Portal-Fenster: in die Nähe der Ecken.[48] Dadurch entstehen breite Flächen zwischen den vier Fenstern: Dies intensiviert den Flächen- und Spannungs-Charakter der Wand.

Ähnlich auf Flächen-Spannung stehen die beiden inneren Nord-Fenster der Bibliothek: an den Kanten der Wand.[49] [211]

Auch die Seiten des Innen-Hofes (1464/1472) mit ihren Säulen-Folgen erhalten diese Flächen-Spannung. [200, 257]

Diesen Flächen-Charakter hatte die florentinische Avantgarde entwickelt. Leon Battista Alberti gibt den Hinweis: die »Säulenreihen [sind] nichts anderes … als eine Mauer, die an mehreren Stellen durchbrochen und offen ist«[50].

Architektur-Bilder. In die weite Wand-Fläche der West-Fassade sowie in weitere Wände setzt Luciano Laurana Portal-Fenster ein: wie Bilder.

Wie entsteht diese Wirkung? Die Pilaster der Portal-Fenster zeigen breite Flächen. Hauchfein liegen sie vor der Wand. Die seitlichen Konturen von Pilaster und Gebälk korrespondieren miteinander. Die Kapitelle springen kaum vor. Die Gesimse der Sohl-Bank und des oberen Gebälks halten dieses Gefüge, das in sich kompliziert ist, energisch und zugleich elegant zusammen.[51]

Diese Bau-›Bilder‹ fügen sich auch im Farb-Ton in die Wand-Fläche ein: Ihre Steine sind ähnlich erd-farben wie die ocker-gebrannten Ziegel.[52]

Deutlichkeit. Die beiden vertikalen Gesimse dienen auch der Maxime der Deutlichkeit: Nun erkennen wir die Feinheiten im Aufbau der Loggien besser – am Bezug zu diesen haltgebenden Kontrast-Linien.

Loggien-Folge. Aus der Nähe betrachtet haben die oberen Loggien die Form von Baldachinen.

Dies steht in einer langen Tradition. Jahrhundertelang ritualisieren vor den Kirchen Baldachine die Eingangs-Situation. Federico läßt 1450 einen Baldachin vor San Domenico anbringen [150].

Luciano Laurana gibt dieser traditionellen Form neue Zeichen. Er fügt sie auch teilweise zu einer neuen Struktur zusammen.

Von unten gesehen erscheinen die Brüstungen aller drei Loggien sehr niedrig. Dadurch erhalten die Öffnungen räumlichen Charakter.

Im Gegensatz zu den Baldachin-Säulen vor San Domenico stehen die Loggien-Säulen nun auf dem Boden.[53] Hatte der Portal-Baldachin noch eine ziemlich dünne und komplizierte Konstruktion, so erscheinen die Loggien-Baldachine trotz ihrer hochgelegenen Position kräftig und solide.

Trotz der Unterschiedlichkeit einzelner Formen erfahren wir diese vier Loggien als eine Folge. Denn sie sind zueinander disponiert. Die Gebälk-Abdeckungen kragen nur wenig vor, daher trennen sie nicht, sondern markieren.

Die West-Fassade (um 1470 von Luciano Laurana). Zwischen Türme gespannt: eine Fläche – sichtbar gemacht durch die Position der Fenster am Rand der Fläche – ein Gestaltungs-Mittel, das viel später vom Bauhaus virtuos genutzt wird, um Flächen-Spannung zu erzeugen. Darin: Fenster und Loggien übereinander.



Schmuck erscheint lediglich in den beiden oberen Loggien: in Form von Kapitellen und Kassetten in den Wölbungen. Aber die Kassetten sind flach und damit zurückhaltend geformt – wie eine Stoff-Textur.

Je weiter der Blick nach oben geht, desto leichter erscheint die Architektur. Um diese Wirkung zu erzeugen, verändert Luciano Laurana die Zeichen geringfügig, aber geschickt. Eher schwer wirken: Pfeiler, Ziegel-Brüstung, ein gedrückter Bogen.[54] Leicht erscheinen: Säulen, durchbrochene Balustraden, die Zwei-Zahl der Fenster und Türen. Hatten die unteren Bögen noch eine breite Masse über sich, so ruht auf dem dritten schwebend das Gesims für die oberste Loggia. Im Vergleich zum unteren ist es weniger breit und kragt geringer aus.

In der Loggien-Folge verringern sich also nach oben hin sowohl Masse wie Breite. Dies verleiht den oberen Loggien-Baldachinen zunehmend mehr Eleganz.

Ganz oben setzt Luciano Laurana zunächst durch ein breites Gebälk einen soliden Punkt.

Dann aber gestaltet er die Bekrönung sogar als Kontrapunkt: mit einem Virtuosen-Kunststück. Zwei elastisch ausschwingende Voluten tragen dort, wo sie beweglich zusammentreffen, eine Säule. Diese scheint auf den Voluten zu balancieren.

Sie wirkt auch wie ein Feld-Zeichen des Militärs. Auf ihm hat sich der Adler Federicos mit halbgeöffneten Schwingen niedergelassen.[55]

Aussicht. Die Loggien haben nicht nur eine Ansicht, sondern auch eine Aussicht. [221, 263] Eine Idee dafür mag vom Papst-Palast (1459) in Pienza stammen, der Loggien benutzt, um den Blick über die gewaltige Landschafts-Szenerie mit dem Monte Amiata zu erschließen.

Diese Loggien hier haben eine geräumige Breite und Höhe, sagt Baldi (1597).[56]

Die Bildhaftigkeit in allen Gattungen

Wir haben uns an die Vorstellung gewöhnt, Architektur, Skulptur, Bild und Schrift als Gattungen säuberlich zu trennen. Dafür gibt es einige Gründe. Aber diese Aufteilung verstellt auch Fragen nach Zusammenhängen.

Gehen wir vom Stichwort Bildhaftigkeit aus, dann wird im Grafen-Haus deutlich, daß sie sich keineswegs auf Bilder beschränkt. Überall stoßen wir auf Gestaltetes, das wie ein Bild wirkt.

Aufzugs-Kultur. Bildhaftigkeit hat starke Wurzeln in der Alltags-Kultur. In der Stadt- und in der Hof-Kultur gibt es aufwendige Aufzüge.

Für Aufzüge werden bildhafte Gewänder angefertigt. [230, 242, 250, 255, 276] Die Aufzugs-Kultur gestaltet intensiv menschliche Gesichter: durch langgeübtes Schminken. Und sie disponiert das Verhalten der Leute zu Bildern.

In den Umzügen selbst geschieht wenig, die Zuschauer erwarten kaum mehr als diese sinnliche Präsenz der Vorbeiziehenden. Ziemlich mager ist der Bereich der Inszenierungen.

Die gut erzählten Geschichten finden wir woanders – im Volk und am Hof in der Erzähl-Kultur der mündlichen Überlieferung.

Architektur. Die Bildhaftigkeit, die wir in den Fassaden erkannten, ist zunächst eine Form der Präsentation. Der Gestalter arrangiert so, daß etwas Vorzeigenswertes sichtbar wird – und das möglichst gut.

Ähnlich wie in Tafel-Bildern steckt auch in der Architektur der Gestus des Vorzeigens: Auf einer Fläche, einem ›fondo‹, stellen sich – ähnlich wie Figuren – die Portal-Fenster, Tür-Fassungen und Kamine breit, übersichtlich auf.

Der Architekt nutzt die Wand-Flächen auf dem Niveau der Einfachheit.

Außenwände baut er nicht um, damit sie bedeutender werden, wie dies jahrhundertelang eine Tendenz war, im Gegenteil: Er läßt sie geradezu roh bestehen. Mit wenigen Gestaltungs-Mitteln intensiviert er das zufällig Flächige zum ausdrücklich Flächigen.



Im Großen Saal vor dem Umgang: schwebende Schalen-Wände und fein abgestimmte Maßstabs-Träger.

Dies lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Bilder, die in ihnen entstehen: die portalhaften Fenster-Umrahmungen. Und in den Innenräumen: Türen und Kamine.

Fassade als Bild. Höhepunkt ist der Ehren-Hof (1464/1470). [230, 266/267] Luciano Laurana gestaltet die Seiten so, daß jede in sich unabhängig ist und dadurch als Bild wirkt. Er begrenzt jede Seite aufs Deutlichste mit einem flachen Wand-Pfeiler (Pilaster). An den Ecken setzt er sie mit knappen Abstand voneinander ab.[57] So entstehen vier Bilder.

Die später aufgesetzten Dach-Geschosse [159] verunklären sie, der Betrachter kann sie aber mit der Hand verdecken.

Vom Gelb-Ocker der Ziegel im Hof hebt sich das Rot-Ocker der Ziegel im Umgang ab. Zwischen den Säulen läuft ein rotes Ziegel-Band.

Auch der Fußboden des Ehren-Hofes ist ein Bild. Es hat einen Rahmen: außen herum einen hellen Streifen, zwei Fuß breit. Er distanziert sich von dem leichten Sockel des Umgangs mit drei Ziegel-Breiten. [255, 257]

Es gibt einen Ziegel-Grund und etwas dünnere Streifen, einen Fuß breit, die von parallelen Ziegeln begleitet werden. Sie kreuzen sich in den Haupt-Richtungen. Hinzu kommen Streifen, die die Ecken verbinden. Diese einfache Stern-Form schafft den Zusammenhang sowohl von Seiten wie Ecken. Das ist viel Verbindung.

Zur Mitte hin steigt das Pflaster sanft an. Dort kumuliert es in einem achteckigen Stein. Dieser hebt sich zur Mitte hin noch einmal an.

Dies alles ist in seiner Einfachheit delikat gestaltet.

Bild-Fassung für Menschen. Die Gestaltung schafft aber nicht nur stehende Bilder auf den Fassaden (Portale, Portal-Fenster, Loggien-Folge u. a.), sie entwirft auch Bild-Fassungen für die Menschen, die sich vor und in ihr bewegen.



oben:
Innen-Hof (1464/1470 von Luciano Laurana): Jede der vier Seiten wirkt als Bild.

rechte Seite:
Innen-Hof: Flache Pfeiler (Pilaster) stehen in knappem Abstand – so entsteht auf jeder Seite ein Bild.

Das wird besonders an der großen Treppe deutlich: Sie wirkt wie eine Umrahmung für die Menschen, die wir dort sehen. Der Effekt überrascht: Unscheinbare Leute heben sich von der Alltäglichkeit ab, werden interessant, etwas Besonderes, einzigartig.

Die Bild-Fassung verführt: In diesem Ambiente spüren viele Menschen vielleicht unbewußt, daß ihre Präsenz gefordert ist: Sie richten sich auf, sie inszenieren sich.

Architektur-Bilder als Bühne. Ein solches Ambiente ist im Prinzip gestaltet wie eine Bühne. Die Grund-Idee ist das Theater – als die umfassendste und integrierendste Kunst unter allen Künsten. Ihr Mittelpunkt ist der Auftritt der Menschen. Für dieses Konzept gibt es selten einen schriftlichen Beleg, weil es zu Zeiten selbstverständlich ist – ein Grund-Gefühl, für den Gestalter wie für den Benutzer. Es ist hier in der Gestaltung ablesbar – sowohl in der Gesamt-Form wie in den Elementen: in menschlich dimensionierten Säulen und flachen Pilastern, in den Dimensionen der atmenden verbindenden Bögen, in den Portal-Fenstern, im Stern des Fußbodens, der den Zusammenhang betont und zugleich für den Akteur einen Mittelpunkt des Raumes bereitet.

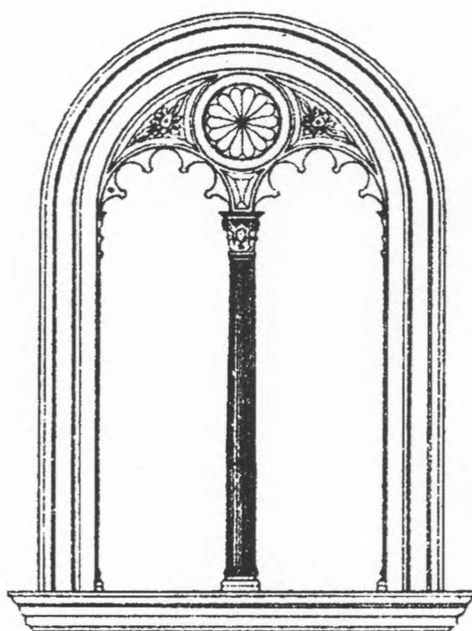
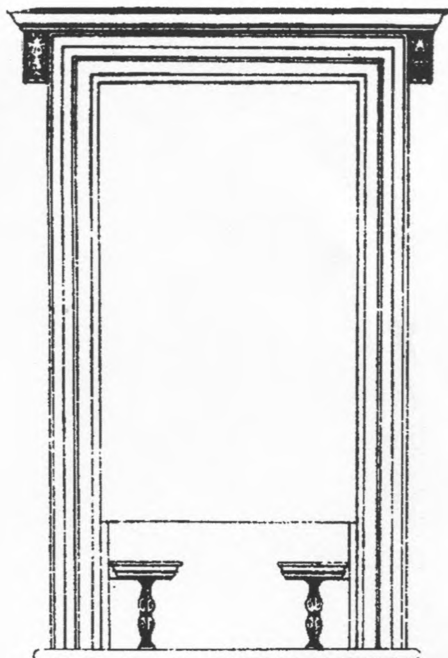
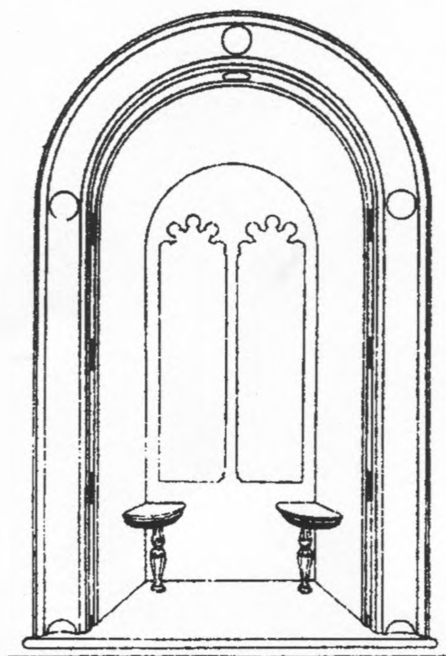
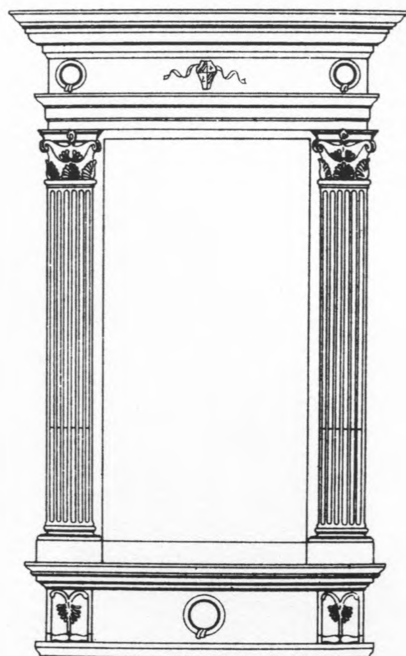
Skulpturale Elemente als Bilder. Francesco di Giorgio Martini schafft sich in den Fassaden (1472/1482) des Stadt-Platzes zunächst mit der gesamten Wand seine Bild-Flächen.[58] [227/228] Ebenso an der Außen-Fassade des Garten-Hofes.[59]

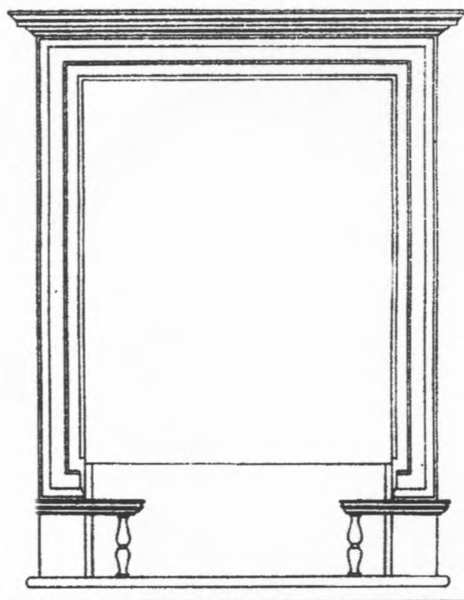
Innerhalb dessen gestaltet er weitere: Portal-Fenster, Fenster und Portale.

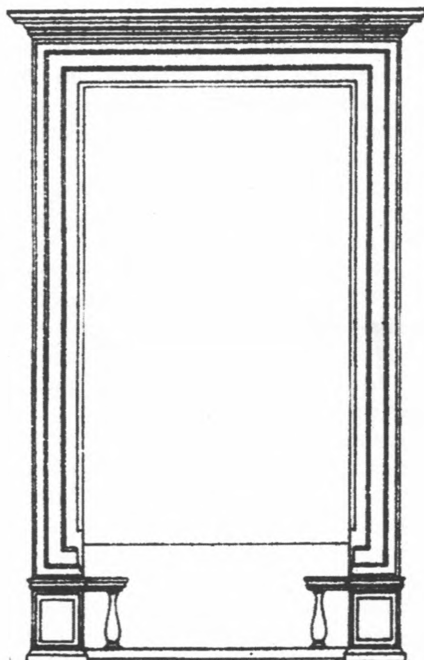
Aber das ist noch nicht genug: In ihnen entwickelt er dann weitere Bild-Flächen – auf den Gebälken der Geschosse, den Gebälken der Portale und den Gebälken der Fenster.

Hinzu kommen die Rücken-Lehnen der steinernen Sitz-Bänke, die er zu einer Bilder-Folge über seine Ingenieur-Tätigkeit gestaltet [57 ff., 228/229].


ENTIA LIBE
RALITAS · E





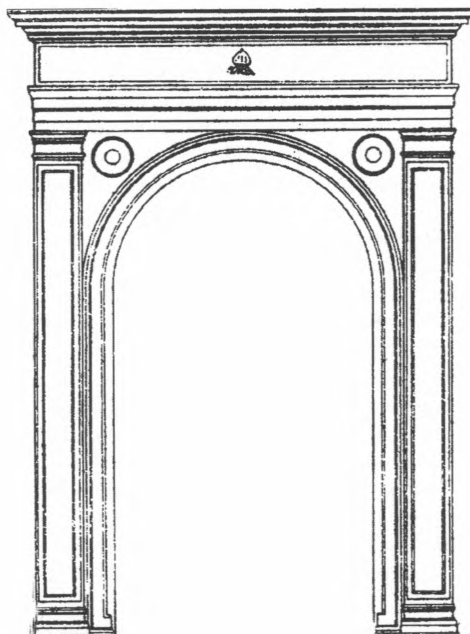
linke Seite:
oben links: **Leit-Bild Venedig [101, 231]. Ein Fenster im mittleren Bereich des ›Alten Apartments‹.**

links unten: **Ansicht von innen, mit einer Wand-Nische und zwei Sitz-Plätzen –für den Blick zur Straße.**

Solche Wand-Nischen zeigen die weiteren Zeichnungen der oberen Reihe – nun in einer Gestaltung nach dem Leit-Bild Florenz [231].

links unten: **Florentiner Portal-Fenster an der Piazza.**

unten rechts: **Florentiner Portal am Bankett-Saal.**



In den Zugangs-Portalen wird jedes Element so nebeneinander präsentiert, daß es auf die deutlichste Weise geradezu ins Auge springt. Das erkennen wir besonders in den Elementen des Frieses. Die Deutlichkeit wird gesteigert: Denn die Motive sind so ausgewählt, daß sie Kontrast-Wirkungen erzeugen.

Neben der üblichen Portal-Umrahmung stehen zu beiden Seiten noch je ein Pilaster. Dadurch verstärkt sich die Aussage-Fähigkeit der bildfeldartigen Breite ein weiteres Mal.

Gebälk-Bilder. Die Bild-Flächen der Gebälke ziehen die Blicke auf sich und sind deshalb Orte, um Monogramme, Wappen und Titulaturen zu präsentieren.

Ornamente erscheinen auf Gebälken im Umgang des Obergeschosses,[60] in der Kapelle Ottavianos sowie aufgemalt im ›Saal der berühmten Männer‹.[61]

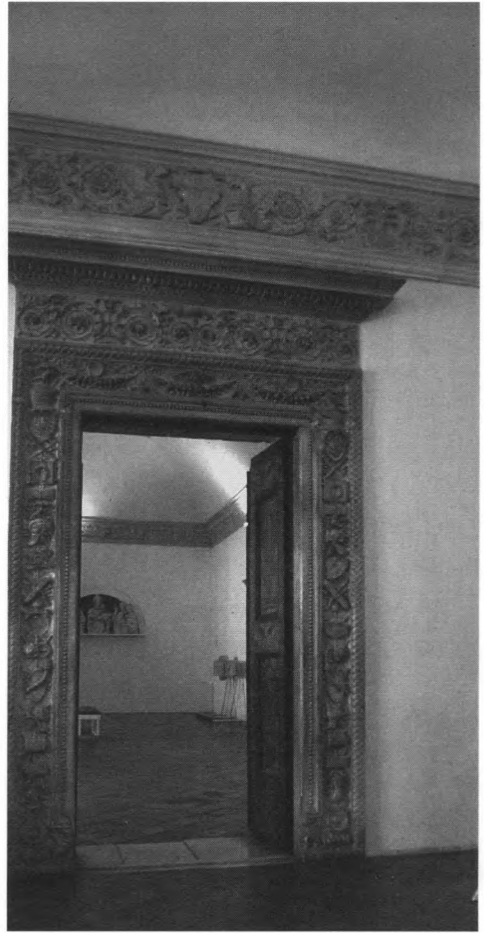
Ornamente beschäftigen die Phantasie. Sie haben etwas mit Schmuck zu tun. Bei ihnen stellt sich unweigerlich die Assoziation des wertvollen Materials, des Virtuosen und oft auch noch des Exotischen ein.

Gelegentlich nehmen Gebälke auch erzählte Darstellungen auf. An der Fassade des Stadt-Platzes zeigt das linke und mittlere Portal auf dem Gebälk nackte weibliche Greifen-Menschen. Im ›Saal der Jole‹ erblickt der Besucher im umlaufende Gebälk erotische Signale. Auf dem rahmenden Gebälk des Alkoven-Bettes im ›Alten Appartement‹ erscheinen Engel mit Fest-Girlanden.

Pfeiler-Bilder. Ähnlich wie Gebälke gestalten die Architekten häufig auch Pfeiler: Sie bilden Spiegel für Ornamente, zum Beispiel an der großen Treppe. In ähnlicher Weise nehmen die Kamin-Pfeiler Ornamente auf (Schlaf-Zimmer des ›Alten Appartements‹), gelegentlich auch Putten (›Sala della Jole‹). Und schließlich auch die Brüstungs-Pfeiler des Erkers über dem Garten-Hof.

Portal-Bilder. Die meisten Portale heben sich drei Finger hoch von der Wand ab. Sie sind sehr breit und nur zart reliefiert, so daß sie flächig wirken. [268/269, 270, 274]

Diese Form biegt unten meist um. Die Öffnung durchschneidet sie. Es wird also die



oben:
Portal (Ambrogio Barocci) im Flur zum ›Saal der Jole‹. Dem Besucher, der die Große Treppe emporkommt, präsentiert sich in der Umrahmung eine Waffen-Sammlung [239].

rechte Seite oben:
Schlaf-Zimmer Federicos. Oft erscheinen Portale im Zusammenhang mit der weiteren Architektur-Skulptur, dem Kamin – wie ein Ensemble.

rechte Seite unten:
Im Audienz-Saal bilden die Architektur-Skulpturen der Rahmen eine kontrastreiche Folge: Einfassung der Wand-Nische für das Aussichts-Fenster – Kamin – Durchgang zur Kapelle – Portal zum Schlaf-Zimmer Federicos.

Tür nicht als eine Architektur aus Pfeilern aufgebaut, sondern wie ein Rahmen.[62]

Die Rahmen-Flächen bilden ›Spiegel‹, auf denen Bilder entstehen können. Besonders deutlich wird dies am Portal des ›Saales der Jole‹: Wir erblicken einen Katalog von Waffen [270].

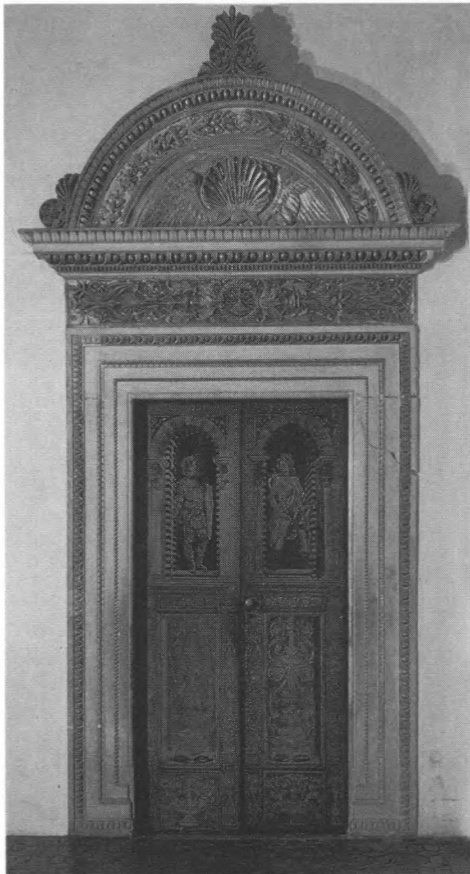
Kamin-Bilder. Auf den Kaminen bieten sich die breiten Flächen des Gebälks als Bild-Flächen an. Einige führen Monogramme vor. Andere tragen Ornamente. Im Schlaf-Zimmer des ›Alten Appartements‹ spielen Putti mit Fest-Girlanden.[63] Ebenso im Audienz-Saal.[64]

Auf dem Kamin im ›Saal der berühmten Männer‹ im ›Alten Appartement‹ schweben zwei Putti mit dem Wappen des Grafen. Neben ihm erscheinen zwei Putti, die Militär-Musik machen.[65]

Im ›Saal der Jole‹ sehen wir erotische Geschichten [191]. Im ›Saal der Engel‹ tritt eine Kapelle von Musikern und Tanzenden auf – in Form von Putti [205, 245].

Auch die Schräge oberhalb des Kamin-Gebälkes kann zum Bild werden: Im Schlafzimmer des ›Alten Appartements‹ und im Audienz-Saal[66] stellt sich der Adler [79, 191, 271] mit geöffneten Schwingen dar. Im ›Saal der Engel‹ schweben zwei Engel herein und zeigen in einem Kranz den Adler – ein Bild im Bild.

Auch die schräge Kamin-Fläche im ›Saal der berühmten Männer‹ besitzt ein gemaltes Bild.[67]



Portal im ›Saal der Jole‹ zum Korridor – eine Skulptur mit ausgebreiteter Bildhaftigkeit. In Holzeinlege-Bildern werden Tugenden personifiziert – eine Aufforderung? Alibi? Ausrede? Selbstvergewisserung?



Portal (Domenico Rosselli) im ›Saal der Engel‹ zum Schlaf-Zimmer Federicos. Innerhalb der äußerst disziplinierten Struktur darf das Ornament vielfältig und reich werden – zum goldschmiede-artigen Schmuckstück.

Bilder auf Tür-Füllungen. Wir sahen, daß die Portal-Rahmen Bilder sein können. Die Lust am Bildhaften ist steigerungsfähig: Tür-Flügel eignen sich als Träger für Bilder, die in Holz-Einlegearbeit (Intarsia) angefertigt werden.

Diese Flügel sind beweglich – und so entstehen in gewissem Sinne bewegliche Bilder.

Zunächst wiederholt sich auch in den Tür-Blättern die breite Portal-Umrahmung. Dann sehen wir szenische Darstellungen.

Im ›Saal der Engel‹ erscheinen in der Tür zum Schlaf-Zimmer in zwei mittelalterlichen Bogen-Architekturen die mythischen Herkules und Mars [51, 176, 199]. Im Süd-Ost-Portal überrascht den Besucher eine aufregende Szene: Die Bilder führen den realen Platz des Saales perspektivisch fort. Sie geben ihm das Gefühl, tief in eine platzartige Straße hineinzusehen.

Wenn Federico in seinem Schlafzimmer zur Tür der Garderobe schaut, blickt er erneut in eine Straße hinein. Sein Auge gleitet an einer Anzahl unterschiedlicher Häuser vorbei und über einen streifenförmigen Boden zum Stadt-Tor, hinter dem er Schiffe mit windgefüllten Segeln erkennt.

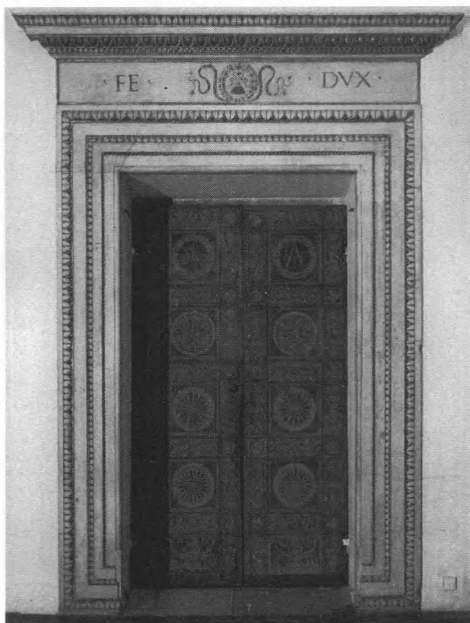
Im oberen Umgang laufen Besucher im West-Flügel auf das Portal zu, das zum ›Saal der Engel‹ führt und sehen in der Tür ein Bildungs-Programm: die Freien Künste.

Warum erhielten ausgerechnet einige Türen spannende Bilder?

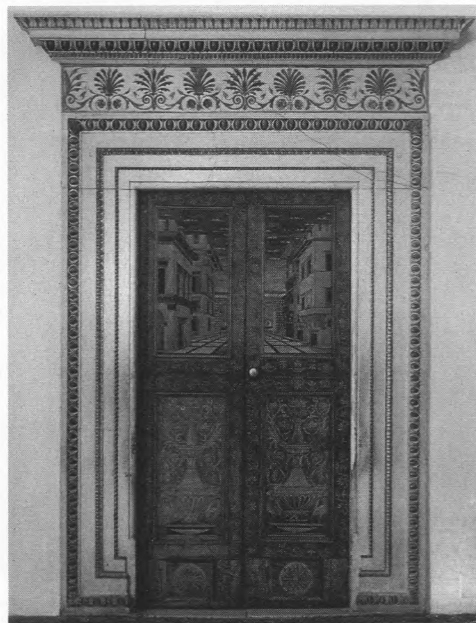
Als mögliche Erklärung bietet sich eine Verhaltens-Beobachtung an. Oft beobachten die Leute durch die Tür-Öffnungen hindurch andere Leute. Wie in einem Bilder-Rahmen erscheinen ruhige oder lebhafte Szenen. Es ist spannend, wie das geschieht. Der offene Rahmen wirkt wie eine Bühne.

Und wenn die Tür geschlossen ist, sehen die Leute als Ersatz andere Bilder.

Portal im Schlaf-Zimmer Federicos zum ›Saal der Engel‹.



Portal im Schlaf-Zimmer Federicos zur Garderobe. Holzeinlege-Bilder: eine städtische Szenerie.



Schrift als Bild. Überall begegnet uns in Monogrammen eine Schrift, die selbst eine Fläche herstellt und sich dann auf ihr als Bild präsentiert: römische Antiqua-Kapitalen. Die Bild-Fläche des Gebälks in der Kapelle Ottavianos [196] trägt ein solches Schrift-Bild.[68] Federicos Sohn Guidobaldo ließ nach dem Tod des Vaters (1482) im Innenhof diese Erinnerungs-Inschrift einmeißeln: rundherum auf dem Gebälk [200, 230, 266, 286]. Wir lesen sie nicht allein als Darstellung von Worten, sondern sie wirkt auch als Bild.

Es ist die Schriftart, in der die römischen Kaiser öffentlich Gesetze sichtbar machten – mit Buchstaben, die sich bildhaft in der Fläche ausbreiten, fest und ruhig stehen.

Raum und Bild. Die Bildhaftigkeit, die wir hier überall finden, ist nicht eigenständig, sondern integriert sich in den Raum. Erst die Raum-Formung entwickelte diese besonders intensive Ausprägung der Bildhaftigkeit. So bilden die Portale einen wichtigen Bestandteil des Architektur-Gewebes.

Diese Zusammenhänglichkeit läuft parallel zu dem, was sich im selben Zeit-Alter in gemalten Bildern entwickelt.

Bilder-Exzeß im Studier-Zimmer. Diese Struktur der Bilder hat eine weitere Variante im Studier-Zimmer Federicos. In diesem extrem kleinen Raum, völlig verschieden von den üblichen ausgedehnten, erleben wir im Vergleich zu den großen Räumen einen Exzeß an Bildern.

Schafft der Rückzug eine Innenwelt? – mit einer anderen Wahrnehmung? Verändern sich die Bilder?

Wir finden zwei unterschiedliche Blicke: der erste umfängt die unmittelbare Nähe, der zweite geht in die Ferne. Sie stehen in einem paradoxen Verhältnis.

Rundherum begegnen dem Nah-Blick Bilder von Regalen mit Büchern, Gegenstän-



Auf der Wand-Fläche ist wie ein Bild ein Portal eingesetzt. Im Durchblick vom ›Saal der Engel‹ zum Appartement des Herzogs [272] folgt die nächste Fläche mit einem weiteren Bild – eine Inszenierung.

den und Heiligen sowie auf den fingierten Sitz-Bänken vor allem Musik-Instrumente. Der Fern-Blick erhält einen weiten Blick in die Landschaft.

Alle diese Bilder stehen in einem Zusammenhang. Sie lassen geradezu an einen Film denken.

Über dem Mikrokosmos der greifbaren Gegenstands-Welt sind ursprünglich zwei Emporen-Geschosse illusioniert. Und zwischen den Säulen 28 »ausgezeichnete Männer« (›viri illustri‹; um 1476/1478; [216].

Lebendigkeit – Bild – Raum

In festlichen Aufzügen gibt es eine Konstante: die Lust am Spiel mit der Kleidung, die Freude, sich zu zeigen und sich für einen feierlichen Augenblick zu ritualisieren.

Innerhalb dessen breitet sich eine zweite Ebene aus, in der das Alltags-Verhalten weiterläuft: In der Prozession unterhalten sich die Teilnehmer, gleich welchen Amtes, miteinander und sogar mit Bekannten, die am Weg stehen.

Es geschieht also ein Doppel-Spiel von Alltag und Ritualisierung.

Wir begegnen ihm auch in gemalten Bildern: Die vielen Sieneser Madonnen ritualisieren sich nur für den ersten Blick. Schauen wir genauer hin, erkennen wir: Sie umarmen ihre Kinder genauso wie die Mütter im Alltags-Leben.

Diese zwei Ebenen gehören in Mittelitalien stets zusammen.[69] Sie werden in typisch mittelitalienischer Weise harmonisiert: Beide dürfen zu gleicher Zeit bestehen.[70]

Lebendigkeit: Textur. In den weiten Flächen der West-Fassade machen die Kleinteiligkeit des Ziegel-Werks und die Balken-Löcher die Fläche lebendig. Sie bilden eine Textur. Dies mischt sich lässig unter die feierliche Aufzugs-Struktur und relativiert sie.

Ähnlich wirken das Prozeßhafte. Und das Unvollendete.[71]

Lebendigkeit: Ikonographie. Lebendigkeit zeigt sich sogar gegenständlich: in den ikonograhischen Stereotypen von wehenden Fest-Bändern auf Portal-Gebälken sowie in tanzenden und musizierenden Gestalten (Putti) mit flatternden Gewändern (›Saal der Jole‹, ›Saal der Engel‹).

Lebendigkeit: Schwebe-Zustand. In den Sälen finden wir eine erste Ebene der Beweglichkeit: in dem Schwebe-Zustand, in dem sich alles befindet. Im Raum sind es die transparent anmutenden Wand-Flächen, die leichten Wölbungen, die Kapitelle, aber auch die Schwerelosigkeit der Umrahmungen von Portalen, Kaminen und Fenstern.

Hier ist eine durchgängige Atmosphäre mit zwei psycho-energetischen Ebenen geschaffen. Wer sich in diesen Räumen aufhält, wird zunächst zu Anspannung und Konzentration veranlaßt. Und kommt dann in einen Zustand der Leichtigkeit und Eleganz. Das Verhältnis dieser unterschiedlichen psycho-energetischen Verhaltens-Formen zueinander ist ein Schwebe-Prozeß.

Diese Balance ist ein Teil der Kunst des Disponierens.

Zu diesem Schwebe-Zustand trägt auch bei, daß die Architektur-Elemente mit ihren Bildern hauchdünn auf der Wand aufgelegt erscheinen. Das wird besonders im oberen Umgang des Innen-Hofes deutlich.[72]

Von der ersten zur zweiten Phase des Bau-Prozesses verstärkt sich dieser Charakter des Hauch-Feinen. Dies zeigt der Vergleich zwischen dem ›Saal der Jole‹ und dem oberen Umgang des Innenhofes.

Lebendigkeit: Bewegung. Wir hatten weiter oben bereits erwähnt, daß die Personen in Umzügen sich sowohl rituell als auch ungezwungen verhalten. Die eine Ebene wird von der anderen relativiert, oft sogar, wie im Theater, konterkariert. Wie stellt sich dies in der Architektur und in den Bildern dar?

Stets haben die kleinen kindlichen Flug-Wesen, die Putti, etwas tun, zum Beispiel halten oder schwingen sie mit Energie die Fest-Girlanden, die wegfliegen wollen.[73] Im Studier-Zimmer geben in den Darstellungen die Türen der Bücher-Schränke den Eindruck, gerade geöffnet zu sein.[74] Wir empfinden Gegenstände so, als wären sie gerade auf den


FE DVX

Sitz-Bänken abgelegt.[75] Die Hälse von Musik-Instrumenten recken sich in den Raum.[76] Und wohl zum Scherz ist an einer Flöte, die aus einer Schublade herausguckt, eine Trommel angehängt.[77]

Federico tritt hinter einem gerade gerafften Vorhang auf – in Bewegung. Sein Blick geht zu einer fiktiven Person in einer Tür.[78]

Prozeßhafte Lebendigkeit vermittelt auch die Perspektive in Bildern und Raum-Folgen.

Das Augenblickhafte des Erscheinens ist sichtbar im Fresko über dem Kamin im Saal der Militär-Helden: Ein kräftiger Putto zieht gerade mit aller Kraft einen Vorhang an die Seite.[79] In den Intarsia-Bildern der Porta degli Angeli betreten in diesem Moment Herkules und Mars den Raum. Ihre Blicke gleiten suchend zur Seite.[80]

Eine ähnliche Beweglichkeit besitzen in der ›Sala degli Angeli‹ auf der Zugangs-Tür zum Großen Saal die Götter Minerva und Apollon.[81]

Expansion. Wo die Sinne derart herausgefordert werden, expandiert ein Mensch sowohl körperlich als vor allem räumlich. Hierin erleben wir einen der Zusammenhänge zwischen Körper und Raum.

Flächen- und Raum-Spannung

Der Haupteingang des Grafen-Hauses am Stadt-Platz erscheint zunächst wie eine Tor-Durchfahrt. Dann aber erkennen wir, daß er hinter der Fassade zu einem Aufenthalts-Raum gestaltet ist: mit dem Charakter einer kleinen überdeckten Piazza.

Rundherum laufen Sitz-Bänke mit Fuß-Podesten. An beiden Lang-Seiten stehen drei Portale.



linke Seite:
Vor der Platz-Fassade (nach 1472 von Francesco di Giorgio Martini). – Festa del Duca in historischen Kostümen.

oben:
Durch das Hauptportal kommen die Besucher in ein großes Vestibül. Es ist mehr als eine Durchfahrt: ein Aufenthalts-Raum – mit geringsten, aber überlegtesten Mitteln aufs feinste geformt und aufeinander abgestimmt.

Vorgegebene ›Haltung‹. Bereits beim Betreten des Gebäude-Komplexes wird die ›Haltung‹ vorgegeben, in der sich das gesamte Gebäude ausdrückt: weiträumig, auf menschliches Maß hin angelegt, aufrecht.

Die architektonische Sprach-Weise ist knapp und intellektuell: auf das Wichtigste hin pointiert. Sie konzentriert sich auf wenige Zeichen, die genau in den weißen Schalen der Wände präsent werden.

Der Fond. Ein Ziegel-Fußboden bildet mit seiner Erd-Farbe eine fundamentartige Fläche. Gleichzeitig steht er im Kontrast zu den Wänden. Doch ordnet er sich unter, weil er kleinteilig ist: Dadurch wirkt er wie eine leicht flimmernde Textur.

Die Sparsamkeit. Worauf beruht die Wirkung dieser Architektur? Zunächst auf der Beschränkung: Wir sehen nur wenige Materialien, Farben und Elemente.

Der sparsame, fast asketisch anmutende Gebrauch der Zeichen geschieht nicht aus Not. Denn in dem seinerzeit reichsten Land der Erde, in Ober- und Mittelitalien, könnte sich ein Wohlhabender auch eine Inflation an Zeichen leisten, wie es an manchen Orten in Oberitalien sichtbar wird.

Steuerung. Es ist also nicht die Absicht, den ganzen Vorrat zu nutzen, sondern ihn mit Überlegung gezielt einzusetzen, also zu steuern. Die eigentlichen Qualitäten entwickeln sich nicht in der repräsentativen Häufung, sondern in der Inszenierung: Sie wählt aus und entwickelt eine Dramaturgie.

Menschliches Maß. Die Sitz-Bänke bieten Ruhe, Erholung, Muße, Betrachten, Nachdenken. Das ist wohltuend. Denn Wege und Hitze haben müde gemacht. Diese Bänke mit ihren Rücken-Lehnen gehen vom unmittelbar praktischen Zweck aus. Sie setzen das Maß des Menschen buchstäblich in Stein um.

Dieses Eingehen auf die Bedürfnisse des konkreten Menschen macht dem Benutzer das menschliche Maß sinnlich erfaßbar – und stellt es als wichtig heraus. Dies kann das Selbst-Bewußtsein des günstig beeinflussen.

Der Vorgang geschieht an der Schwelle zwischen Unterbewußtsein und Bewußtsein. Er ist in allen Sinnen wirksam. Deutlich gemacht, erzeugt er, wenn er die Schwelle des Bewußtseins passiert, einen Aha-Effekt: eine wache Wahrnehmung.

Ruhe. Diese Halle ist keine Architektur für Massen-Bewegungen. Sie schafft Ruhe, häufig sogar Stille.

Aus dieser Ruhe entsteht eine veränderte Wahrnehmung. Das Einzelne wird sichtbar, kommt zur Geltung. Der Betrachter kann sich ihm geradezu meditativ widmen, aber immer mit klarem Kopf.

Dies ist der Effekt der weißen Wand, den wir aus den Museen des 20. Jahrhunderts kennen: Er stellt ruhig, er konzentriert und schärft die Aufmerksamkeit, macht dadurch die Bilder wahrnehmbar. Die Intention weckt die Sinne und macht zugleich den Verstand wach.

Flächen-Spannung. Bewußt wird auf den Wänden Leere erzeugt. Dadurch erscheinen die Abstände zwischen den Architektur-Elementen als Spannungen. Dies geschieht mit Hilfe der Distanz, die Bänke und Gebälk und Portale voneinander haben.

Diese Flächen-Spannung [259, 262, 288] wird an vielen Stellen des Gebäudes erzeugt: durch den Abstand zwischen Pilastern; oder von einem Portal zu einem Fenster; oder zwischen Fenstern.

Wir haben Luciano Lauranas Gestaltung der West-Fassade beobachtet. Francesco di Giorgio Martini stellt seine Portal-Fenster an den Fassaden des Stadt-Plätzes so, daß sie seitlich und vor allem über sich viel Wand haben.

Räumlichkeit. Die Wände der Halle bestehen aus Scheiben. Die Flächigkeit, ihre Leere und ihre Spannung dienen dazu, Raum zu erzeugen.

Ähnliches finden wir überall im Grafen-Haus. Selten gibt es Pfeiler. Wo sie erscheinen, meist als Umrahmung von Fenstern, springen sie nicht einmal handbreit vor. Die Plastik, die Konkretheit bedeutet, ist auffallend reduziert, aber wo sie eingesetzt wird, markiert oder pointiert sie.

Diese Flächigkeit erinnert an die glatten Fassaden toskanischer Straßen-Räume, die sich nahtlos aneinander schließen.

Luft. Die Scheiben-Flächen der Wände können sich auch biegen. Dann werden sie zu Gewölben. Einfache halbkreis-förmige Gewölbe besitzen: Vestibül, Bibliothek, östlicher Raum neben der Bibliothek, oberer Umgang sowie die meisten Räume im Wirtschafts-Geschoß (in der Variante des gedrückten oder segmentierten Halb-Kreises).

In der Form des Kloster-Gewölbes, das die meisten Räume besitzen, leben die Decken durch eine zelt-artige Leichtigkeit. Dies regt die Assoziation an: Man kann denken, wenn ein Mensch im Raum ausatmet, hebt sich dieses Zelt.

Raum bedeutet der innersten Empfindung nach: Luft.

In Bezug auf den Menschen heißt Raum zunächst: Atmen. Es ist der Atem, den wir uns aus der Weite des Himmels holen und den wir wieder in diese Weite fließen lassen. Dies ist die elementarste Erfahrung, seit es Leben gibt.

Sie mag als selbstverständlich gelten, weil jeder Mensch zu jeder Zeit atmet. Die kulturell-künstlerische Ebene besteht darin, Luft fühlbar und sichtbar zu gestalten. Ausdrückliche Gestaltung läßt sie intensiver erlebbar werden. Und macht sie damit auch reflexionsfähig.

Und umgekehrt: Erst durch Reflexion wird das Selbstverständliche zum Nicht-Selbstverständlichen und damit in den Raum des Außerordentlichen gehoben.

Wer beobachtet, wie ein Mensch mit diesen Räumen umgeht, sieht rasch, daß sein Gesicht Erstaunen zeigt. Seine Bewegungen werden leichter: Der Raum gibt ihm ein Gefühl des Schwebens. Der Atem weitet sich. Der Blick wandert. Und auch der Körper bleibt nicht stehen, sondern hat Lust, sich diesen Raum durch Bewegung anzueignen.

Einige Beobachtungen seien noch angefügt. Um Räumlichkeit zu erzielen, werden viele Gestaltungs-Mittel eingesetzt.

Die einfachen weiten Wände, beobachtet Bernardino Baldi (1587), sind »von nichts anderem unterbrochen als von der Leere (›vani‹) der Türen«[82] sowie von »Statuen«. Dies ist ein Hinweis darauf, daß es vor allem darum geht, Raum zu erzeugen. Die Passagen, in denen Baldi auf Malerei und auf Statuen zu sprechen kommt, bestätigen die Intention. Es gibt »nur wenige Malereien und Stukkaturen«.[83]

Wie verständlich, ja selbstverständlich diese Gestaltung der Architektur um 1490 geworden ist, zeigt der unbekannte Verfasser des Hofämter-Buches: Normalerweise werden für besondere Ereignisse zusätzliche Dekorationen wie Tapisserien angebracht. »Das Gebäude [jedoch] ist in seiner Einfachheit für sich so herrlich, daß es keinen weiteren Schmuck nötig hat.«[84]

Die Wände tragen keine Bilder.[85]

Weitflächige Schalen. Die weiten Flächen der beiden Fassaden am Stadt-Platz (nach 1472 von Francesco di Giorgio Martini [227/228]) bilden Schalen, die das ausgebreitete Räumliche des Platzes besonders fühlbar machen.

Die Weitflächigkeit wird dadurch deutlich, daß die körperlich-plastischen Elemente wie Portale, Fenster und auch die früheren Zinnen sowie Bänke und das Hauptgesims stets im Abstand voneinander angeordnet sind.

Diese Intention verstärkt sich dadurch, daß die oberen großen Fenster nicht über den Portalen, sondern jeweils versetzt stehen. Hinzu kommt, daß die Fenster des Erd-Geschosses kleiner sind – damit entsteht ein Kontrast zu den Portalen. Über den oberen Fenstern spannte sich einst eine weite Wand-Fläche – bis zum Zinnen-Kranz (vor der Veränderung des obersten Geschosses).

Raum-Spannung. Im Vestibül steht die leere Fläche mit ihrer Spannung gegen die leere Fläche auf der Gegen-Seite. Dies erzeugt Raum-Spannung.

Dasselbe geschieht in allen Sälen des Gebäudes. Überall sehen wir, daß Flächen-Spannungen, wenn sie in Zusammenhang gebracht werden, Raum-Spannungen erzeugen.

Die Grammatik dieser Raum-Bildung ist kein Spiel für sich selbst, sondern ein Mittel, das darauf zielt, die Szene zu klären.

Was vorgezeigt werden soll, wird mit Bedacht präsentiert.

Bernardino Baldi (1587) deutet an, daß die Sprache und die Grammatik dieser Gestaltungs-Weise ihre eigene Logik besitzen: »Wie die Notwendigkeit (›necessità‹) es erfordert«, habe die Große Treppe [233, 235] an den Podesten quadratische Kreuzgratgewölbe, »... die auf bestimmten flachen Kapitellen aufruhen, welche nur knapp aus der Wand hervortreten«.[86]

Baldi sieht daß sich bestimmte Architektur-Teile, wie z. B. Kapitelle, nicht verselbständigen, sondern sich zurückhaltend einfügen, um damit dem Räumlichen den Vorrang zu geben.

Auf der großen Treppe begegnet uns erneut die Raum-Formung der Eingangs-Halle: einfach und zurückhaltend, aber räumlich und großzügig ausgedehnt.

Der lange Kubus und die halbrunde Decke sind präzis gefaßt, d. h. genau formuliert: an den Ecken mit Ornament-Pilastern (Bildhauer: Ambrogio Barocci), oben mit einem Gesims zwischen Wand und Wölbung.

Kontrast: Die Fenster stehen mit ihren Ornament-Pilastern wie eine Körper-Architektur vor uns.

Architektur als Disposition

Flächen- und Raum-Spannungen haben die Wirkung, Menschen im Raum deutlich werden zu lassen. Sie erscheinen als Figuren. Ihre Bewegungen wirken genau, markant und ausgeprägt. So verhilft diese Szenerie jedem Menschen, der erscheint, zu einem Auftritt – mag er es wollen oder nicht.

Diese Architektur läßt präzise erfahrbar werden, an welcher Stelle sich eine Person befindet. Und sie setzt den Benutzer in die Lage, deutlich zu sehen, welche Nähe oder Distanz er selbst zu irgendetwas anderem hat: zu Teilen der Architektur, vor allem aber zu Menschen in diesem Raum.

Wer ist wo? Was ist wo? Wo bin ich? In welchen Bezügen?

Dies zu erfahren ist ein Grund-Gefühl einer aufgeklärten Rationalität. In solchen Räumen wird das Deutliche und Durchschaubare erlebt.

Tradition. Diese besondere Rationalität hat ihre Entstehungs-Geschichte in einem Raum-Gefühl, das in Mittelitalien weit zurückreicht: bis in die Antike. Wir sehen es auch in vielen schlichten Kirchen des 11., 12, 13. Jahrhunderts: Sie zeigen glatte Wände – wie Schalen. Anstelle von Säulen haben sie oft Pfeiler-Öffnungen, die wie ausgestanzt wirken. Geschmückt werden sie nur zu den hohen Festen: mit Wand-Behängen. Voll prägt sich dieser Raum-Sinn erst in den Werken der Florentiner Avantgarde des 15. Jahrhunderts aus.

Gewebe. Eine zweite Empfindung: Alles gehört zusammen – wie auf der Piazza die Menschen und die sie umgebenden Wände, die das Gefäß für ihr Leben bilden. Es ist ein Gewebe an Kommunikation.

Disposition. Daraus wird im Florenz des frühen 15. Jahrhunderts die Idee geboren, solche Gewebe der Kommunikation zu systematisieren.

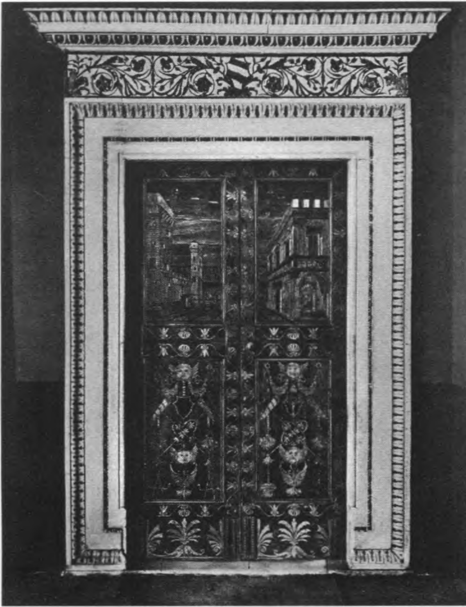
In diesem Prozeß entwickelt sich die Kunst der Disposition: des Ordnens, Ausgleichens, auch Harmonisierens, des Beziehens aufeinander und des Abstimmens.

Aus dem kulturell sozusagen »naturwüchsig« Gewachsenen einer langen Tradition entwickelt eine intellektuell-künstlerische Avantgarde ein überlegtes Gestaltungs-Denken: das Disponieren.

Dies wird häufig auch Komposition genannt. Leon Battista Alberti verwendet dieses Wort im Sinn von Herstellung eines Gefüges, wie in der Musik. Später wird der Begriff reduziert: auf ein gefälliges Arrangieren zum statischen Bild. Bei Alberti beinhaltet er Prozeßhaftigkeit.

Perspektive. Die disponierende Gestaltung in der Architektur steht in Parallele zur Gestaltung von gleichzeitigen Bildern: Bauten machen ebenso wie Bilder die Bezüge von Menschen und Objekten zueinander präziser lesbar.

Die Orte, wo Menschen und Gegenstände sich ›hier und jetzt‹ befinden, werden verdeutlicht. Dies klärt zugleich die Beziehungen zwischen ihnen. Dadurch wird es möglich, et-



Das Portal ist wie ein Bild geformt. Dann wird es ein Rahmen für weitere Bilder. Portal im Schlaf-Zimmer Federicos zur Garderobe [105, 176].

was Wichtiges genau auszudrücken: Zuwendung, Kommunikation, Interaktion.

In der Piazza-Inszenierung, die den Raum im Grafen-Haus prägt, wird besonders deutlich, wie einzelne Menschen aufeinander zugehen, sich auf dem Platz Gruppen bilden, wie sie nebeneinander stehen und miteinander reden.

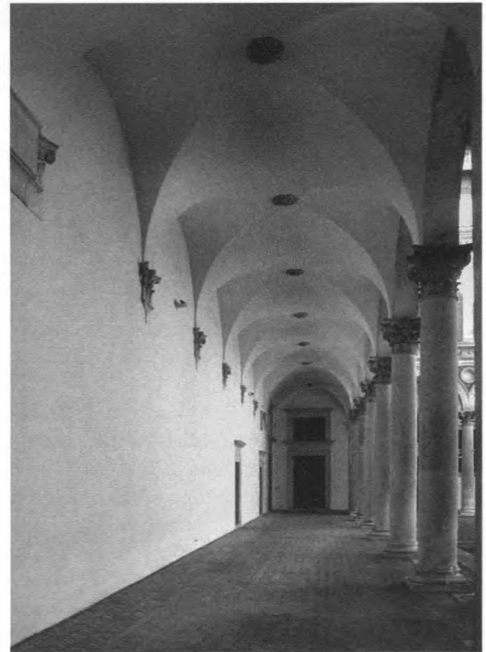
Diese Gestaltung entspricht in ihrer Struktur der frühen Perspektive in der Malerei. Sie ist eine intensive Darstellung des Gewebes der kommunikativen Struktur.[87]

Es ist also eine Blick-Weise, mit der die häufig erlebte Wirklichkeit interpretiert wird. Sie steht am Anfang – und führt zur sogenannten Perspektive, die daraus ein geometrisch geklärtes Linien-Gefüge erzeugt und zur Gestaltungs-Form macht. Ihr verdeutlichendes Gestaltungs-Ziel: Zusammenhang, Integration. Abstimmung aller Elemente und Bezüge. Der Mensch erlebt sich als Mittelpunkt des Raumes.

Bild und Raum. Im Umgang des Ehren-Hofes erhält jede Ecke ihren Akzent: Da steht ein großes Portal. Es hebt sich von den beiden kleinen an der West-Wand ab, auch von den Portalen die zum Fest-Saal, zum Garten-Hof, zur Bibliothek führen. Der Vorzeige-Effekt wird noch verstärkt: durch große umrahmte Oberlichter. Dies führt dazu, daß jede der weißen Umgangs-Wände als eine langgespannte Gesamt-Form wirkt. Sie kann wie eine Bild-Seite gelesen werden.

Da an den Ecken zwei Portale zueinander in die Nähe rücken, entsteht so etwas wie eine Klammer: Dadurch werden die Seiten des Umgangs in Zusammenhang gebracht.

Dies ist ähnlich delikat durchdacht wie die Ecken des offenen Ehrenhof-Raumes. Auch hier gibt es in den Ecken so etwas wie eine Rahmen-Bildung. Sie führt dazu, daß die Seiten des Hofes jeweils ein Bild sind [266/267]. Auch der Boden ist ein Bild [255, 266].



Umgang im Innen-Hof: Weiße Wände bilden eine lang gespannte Form. In der Ecke: ein Portal mit einem Oberlicht.



Innen-Hof: ein Wunder-Werk an Dispositions-Fähigkeit – angefangen vom Boden,der ein Bild bietet, zu weiteren Bildern rundherum. Der Stern im Boden pointiert die Intention: Zusammenhang.

Dieser Innenhof ist ein Wunder-Werk an Dispositions-Fähigkeit im Gestalten: eines der größten Architektur-Werke der Erde.

Mathematik und Anschaulichkeit

An dieser Stelle taucht unweigerlich die Frage nach der Rolle von Mathematik und Geometrie auf.

Über sie sind in der Forschung viele Mißverständnisse entstanden. Geradezu mit Selbstverständlichkeit wurden die Annahmen und Vorlieben der industriellen Ingenieur-Kultur zurückprojiziert auf das 15. Jahrhundert. Dies geschah meist mit der naiven Vorstellung einer normativen Ästhetik.

Weder die eine noch die andere Epoche wurde reflektiert.

Bei allem, was jemand über Historisches denkt, muß er sich jedoch stets die Frage stellen: Projiziere ich meine zeitbedingten unbewußten Selbstverständlichkeiten in eine andere Epoche.

Hilfs-Mittel. Im 15. Jahrhundert wird die Mathematik mit ihren Teil-Gebieten Arithmetik und Geometrie vor allem in der Militär-Technologie [35 f.] benötigt. In den Künsten fungiert sie lediglich als Hilfs-Mittel: Sie dient zur Klärung und zur Darstellung von Bezügen, d. h. von Kommunikation – zwischen Menschen, Gegenständen und Wänden.

Dem Architekten genügen grobe Kenntnisse.[88] Nirgendwo läßt sich eine systematische Entwurfs-Arbeit mit Hilfe von Mathematik und Geometrie nachweisen.

Auch die Hinweise, die Leon Battista Alberti zum Zusammenhang von Architektur – Musik – Zahlen liefert, sind im Grunde ziemlich einfach. Alberti: »Die musikalischen Zahlen selbst ..., um sie summarisch zu erwähnen, sind folgende: eins, zwei, drei, vier.« »All dieser Zahlen bedienen sich die Architekten aufs al-

lergeeignetste: zu zweien, wie bei der Anlage eines Forums, von Straßen und Plätzen unter freiem Himmel, bei welchen nur die zwei Durchmesser der Länge und Breite in Betracht kommen. Zu dreien verwendet man sie … bei der Anlage eines Senatsgebäudes, einer Aula und dergleichen, wobei sie Länge und Breite miteinander vergleichen und fordern, daß zu beiden die Höhe in Einklang stehe.«[89]

Was geht daraus hervor? Auch Entwerfer, die nichts oder wenig von Mathematik wissen, können aus ihrem Gefühl solche Verhältnisse gestalten. Sie haben dies schon in der ›vorperspektivischen Zeit‹ getan. Der Umgang mit einfachen Zahlen, die Verhältnisse ausdrücken, ist keine Mathematik.

Für das Fehlen an mathematischer Systematisierung gibt es viele Beispiele im Grafen-Haus, genannt sei nur die Bibliothek. Die Hof-Seite hat ein Portal, neben ihm stehen zwei große Fenster, sie haben nicht den gleichen Abstand zum Portal.

Im 15. Jahrhundert haben beim Entwerfen stets die Funktionalität von Lebens-Abläufen und die psychologischen Einschätzungen von Wirkungen den Vorrang.

Die Frage, wie die Entwerfer des Grafen-Hauses mit der Geometrie umgingen, bleibt unbeantwortet. Nirgendwo ist ein mathematisiert-geometrisches Konzept auszumachen, wie es häufig seit etwa 1800 erscheint – reduziert auf die reine Rechnung, die dann in Würde-Formen konkretisiert wird.

Wo in Urbino Geometrie erscheint, hat sie dienende Funktion. Erst in der Industrie-Epoche begreift die Ingenieur-Kultur die Geometrie als ein in sich selbst gegründetes Regel-Werk (selbstreferentielles System).

Mathematik und Astrologie werden im Zusammenhang gesehen: in der Annahme geheimer Kräfte, vor allen der Gestirne, die das menschliche Geschick beeinflussen [194].

Auf einen solchen Zusammenhang deutet ein Satz von Vespasiano da Bisticci [212], Federicos florentinischer Buchhändler und Biograf: Federico »besaß in der Geometrie und Arithmetik gute Kenntnisse [wohl auf das Militärwesen orientiert] und [!] hielt in seinem Haus einen Meister Pagolo, einen Deutschen, einen sehr großen Philosophen und Astrologen«.[90] Am Grafen-Haus ist jedoch keine Konkretisierung solcher Gedanken feststellbar, kann aber nicht ausgeschlossen werden.

Aufgeklärter Gebrauch. Sind Zahlen tatsächlich das Wichtige an der Mathematik? Bedeutet die Fixierung auf Zahlen vielleicht die Fetischisierung einer wenig aufgeklärten Einschätzung von Mathematik. Ist sie nicht weit mehr als die Zahl?

Mathematik ist eine ordnungsstiftende Struktur. Sie bedient sich der Zahlen lediglich als Material. Können dann vielleicht Mathematik und eine bestimmte Vorstellung von Kunst (nicht jede Kunst!) eine gemeinsame Struktur haben?

Im Gestaltungs-Beispiel, das uns in Urbino vor Augen steht, läßt sich es vermuten: Dies kann die Fähigkeit sein, in Konsequenzen zu denken, Beziehungen zu finden und komplex zu gestalten.

Mathematik und Kunst sind zunächst als zwei strukturell parallele Phänomene auszumachen.

Die Perspektive entstand als der Versuch, ein kommunikatives Gewebe als Struktur in geschärfter Weise zu begreifen. Als Mittel [!] des Präzisierens liegt es nahe, Mathematik und Geometrie zu benutzen.

Dies verspricht mehreres: Genauigkeit, d. h. tendenziell Verwissenschaftlichung, Ordnung, Erkennen von Zusammenhängen. Hinzu kommt die symbolische Teilhabe an kosmischer Magie, in der Astrologie/Astronomie mathematische Verhältnisse erkennen.[91]

Anschaulichkeit. Am wichtigsten aber ist und bleibt die sinnliche Anschaulichkeit.

Hinweis darauf gibt ein Brief des Marchese von Mantua an den gewiß hochintelligenten Federico. Er gesteht offen ein, daß er Schwierigkeiten hat, die Zeichnungen zum Bau-Komplex in Urbino zu lesen, die er 1478 auf seine Bitte hin zugeschickt erhielt.

Aus dem Brief geht hervor, daß er mit einem Bau-Modell besser zurecht käme. Das bedeutet, daß die verbreitete Seh-Weise große

Schwierigkeiten mit Abstraktionen hat. Anschaulichkeit wird gewünscht.[92]

So verbietet es sich, Renaissance auf Mathematik/Geometrie zu fundieren. Diese sind nur Hilfs-Mittel.

Volkstümliche Einfachheit mit Geist

Bernardino Baldi: »Wer in den Raum eintritt, soll [wegen der Natürlichkeit, Reinheit, Unverfälschtheit] keine fremde Vorliebe [also keine Exotik], und keine gelogene, sondern die eigene natürliche [gewohnte Umgebung] vorfinden.«

Die intellektuell-künstlerische Avantgarde von Florenz kultiviert die demonstrative Abneigung gegen den Luxus in einer aktiven Weise: Sie macht die alltägliche Tradition der Einfachheit zur Kunst-Form.

Damit wird es möglich, der höfischen Kultur, die vor allem von Frankreich beeinflußt wird, eine eigene städtische Kultur entgegenzusetzen.

Die Wirkungen der weißen Wand. Bernardino Baldi (1587) sieht mehrere Gründe dafür, die Wände und die Wölbungen weiß und ohne irgendeinen Schmuck zu gestalten. Er schildert die psychologische Wirkung: »Reinheit« – im Sinne von Unverfälschtheit und Natürlichkeit (›schiettezza‹).

Die zweite psychologische Wirkung ist die »Großzügigkeit« (›grandezza‹).

Und die dritte: »wunderbare Verhältnisse« (›proportione maravigliosa‹).

Wenn wir eine sozialgeschichtliche Untersuchungs-Methode verwenden, sehen wir, daß es sich hier nicht um einen Einzel-Fall handelt, sondern um eine Empfindungs-, Denk- und Gestaltungs-Struktur, die auch in anderen Bereichen wirksam ist.

Der Geschmack. Die Kunst des ›Unverfälschten‹ ist eine Maxime der mittelitalienischen Küche. Sie versucht seit Jahrhunderten, die einzelnen Bestand-Teile des Essens so weit wie möglich in ihrer Natürlichkeit zu erhalten. Die Leute sprechen dies mit ähnlichen



Die Wirkung der einfachen weißen Wand, im Kontrast zur dunklen Boden-Fläche – strukturiert von zwei Gesimsen. Heute Museum für die Relief-Tafeln der Technologie-Ausstellung [57 ff.] von der Hauptfassade.

Worte aus wie Baldi die weiße Wand beschreibt. Stichworte sind Unverfälschtheit und Reinheit (›genuino‹). Die Kunst des Kochens besteht darin, dies subtil herauszuarbeiten, es deutlich zu machen.

Und dann spielt die gute Anordnung die tragende Rolle: die Dosierung der einzelnen Zutaten und Gewürze.

Das Großartige. Bernardino Baldi (1587) schreibt, die Einfachheit werde »begleitet« (›accompagnato‹) von einer bestimmten Großartigkeit (›maestà‹). Tatsächlich entfaltet jeder der Säle einen bestimmten Gestus.

Die Synthese. Baldi betont, daß es auf beides ankommt: auf das Einfache und das Großartige. Und zweitens auf den Zusammenhang (›insieme‹). Dies deutet auf die Kunst des Disponierens hin.

Es schließt auch ein, daß das »Angenehme« (›piacevole‹) des Natürlichen und das »Strenge« (›severo‹) der Großartigkeit zusammengehalten werden.

Entwicklung. Diese ›moderne‹ Denk-Weise im Bauen entstand als Theorie vor allem in Florenz. Sie wurde in ihrer Grund-Struktur nicht erfunden, sondern gefunden. Protagonisten wie Filippo Brunelleschi (1377–1446) und in der nächsten Generation Michellozzo (1396–1472)[93], Bernardo Rossellino (1409–1464) u. a. formulierten ausdrücklich, was im Volk seit langem latent, aber ungesprochen vorhanden war. Sie klärten, schärften, verdeutlichten damit, artikulierten, präzisierten, stellten in Zusammenhänge.

So gelangt diese einfache Ausdrucks-Sprache an den Punkt, wo sie den französisch geprägten höfischen Luxus zu ersetzen vermag: durch andere Werte, die sich im Ambiente verankern. Und vor allem: durch die hohe Intelligenz ihrer visuellen Sprach-Weise.

Unter neuen Voraussetzungen läßt sich diese Ausdrucks-Sprache in der Moderne (Werkbund, De Stijl, Bauhaus) und in einigen intellektuell-künstlerischen Bereichen unserer Tage wiederfinden.

Antike. Wir müssen also die verbreitete These relativieren, daß die stadtbürgerlich-avantgardistische Kultur des 15. Jahrhunderts in der Hauptsache das Wiederaufleben der Antike bedeutet. Vorrangig beschäftigt sie sich mit ihren eigenen Traditionen und Problemen, erst sekundär und unter gezielten Aspekten an der Antike.

Florentinische und römische Grammatik

Von florentinischen Künstlern wird die »Schatz-Kammer« des antiken Roms entdeckt, aber deutlich zu einer visuellen Sprach-Weise für die eigene Tradition umgebildet. Protagonist dafür ist Filippo Brunelleschi (1377–1446).[94]

Wir können annehmen, daß Luciano Laurana (1420/25–1479) Brunelleschis Bauten in Florenz intensiv studierte. Wahrscheinlich hat er in seiner Jugend den alten Bau-Meister selbst kennengelernt und mit ihm diskutiert, wie es in dieser Zeit üblich ist. Damals ist ein 20jähriger kein Lehrling mehr, sondern gilt als erwachsen. Er ist jedoch jung genug, um prägefähig zu sein.

In Urbino wird sichtbar, was die antike von der florentinischen Grammatik der Zeichen unterscheidet. Viele Architektur-Details zeigen, daß die visuelle Sprache in Urbino, auch wenn sie an der römischen Antike gelernt hat, erheblich anders aussieht als in Rom.

Die antike römische Instrumentation formt Motive plastisch aus. Übertragen in die Sprache der Musik heißt dies: Sie sind laut, oft geradezu dröhnend-martialisch. Ihre Gestaltung hat vor allem die Ziel-Richtung, mit einem Instrumentarium an Würde-Zeichen eine Großartigkeit (›grandezza‹) aufzubauen.

Hingegen ist in Urbino die visuelle Sprache fein. In der Kategorie Musik gesprochen: leise. Dies wird sichtbar in der Auswahl, Differenzierung und Abstimmung der Materialien und Farben sowie in der Gestaltung, die vor allem Raum herstellt.

Ein Beispiel für völlig Unrömisches: An der Ecke des oberen Umgangs macht der Architekt das Haustein-Werk sichtbar und legt in geradezu mittelalterlicher Sprache zur Markierung einen skulpierten, ganz dünnen



Francesco di Giorgio Martini: Mausoleum der Herzöge und Grab von Federico in der Kirche San Bernardino (nach 1482) [93, 200].

Rund-Stab darauf. Der Ornament-Fries unter der Decke wandelt das antike Vorbild eines Gebälkes gegen allen antiken Sinn ab: Die Gesimse sind schmal. Das Ornament breitet sich in ziemlich flachem Relief aus. Und in das eigentlich unantastbare Gebälk schneiden sich Fenster hinein.

Verbindungen. In Urbino erhalten die antiken Ordnungen eine andere Grammatik für die Verbindungen der Teile. Die Entwerfer verwenden antike Motive, aber sie weichen dem Problem ihrer antiken Verbindungen stets aus. Nie strukturieren sie einen ganzen Raum im Sinne der antiken Grammatik durch.[95]

Sie gestalten auch nicht im Sinne von Leon Battista Alberti, der die antike Grammatik folgerichtig angewandt sehen will. Dies bedeutet: Sie erarbeiten Lösungen für ihr eigenes, zeitgenössisches Thema, das vordringlich räumlich ist. Es verlangt nicht danach, die antike Plastizität und die antike Grammatik systematisch anzuwenden. Die Entwerfer benutzen sie nur teilweise und wie es ihnen paßt, d. h. auf freie Art. Die antike Sprache wird ein- und aufgesetzt, aber sie strukturiert nicht.

Baldi (1590) fällt dies besonders im Ehren-Hof auf.[96]

Sozialgeschichtlich gelesen heißt das Thema ›Raum‹: Das Interesse richtet sich auf ein Ambiente, in dem Menschen durchatmen, sich aufrichten, sich selbstbewußt bewegen – statt unterworfen zu werden von antiker Massivität und Monumentalität.

Es gibt Würde-Formen, aber sie werden dem Thema ›Raum‹ untergeordnet und eingepaßt. Hier dominiert nicht die monumentale Konstruktion der Würde, die sich vor allem in mächtigen Körpern von Säulen und Gebälken ausdrückt.

Der Toskaner Francesco di Giorgio Martini deutet in den Fenstern des Stadt-Platzes den Fries nur an, er läßt nicht durch Masse ein Gebälk entstehen. Der Fries wird zu einem Bild: für den Schmuck.

Die stadtbürgerlich-avantgardistische Architektur in Florenz nutzt primär den Fundus der Volks-Kultur und greift erst sekundär auf die Antike zurück.

Ausgehend davon können wir für Urbino den Schluß ziehen, daß Leon Battista Alberti während seines Besuches 1464 bestenfalls für die erste grobe Konzeption der zweiten Neubau-Phase mitsprach oder beriet, im einzelnen aber nichts mit den Architektur-Entwürfen zu tun hat.





Oberer Umgang im Ehren-Hof: Alle antiken Momente sind der schalenhaften räumlichen Atmosphäre untergeordnet.

Verbale Sprache. Parallel zur Kunst-Gattung der Architektur bildet sich eine ähnliche Verhaltens-Struktur für den Umgang mit Sprache und Literatur.

Baldassare Castiglione beschreibt sie um 1507. Seine Analyse könnte geradezu eine Zusammenfassung der florentinischen »Grammatik« sein: »Was … wichtig und notwendig ist, um gut zu sprechen und zu schreiben, ist nach meinem Dafürhalten das Wissen. Denn wer nichts weiß und nichts im Geist hat, was verstanden zu werden verdient, kann es weder sagen noch schreiben.

Hierauf muß man in schöner Ordnung (›bell'ordine‹) gliedern (›dispor‹), was man zu sagen oder zu schreiben hat, dann es mit Worten richtig ausdrücken, die, wenn ich

mich nicht täusche, geeignet (›propie‹), ausgewählt (›elette‹), prächtig (›splendide‹) und gut gefügt (›ben composte‹), vor allem aber auch vom Volk[!] gebraucht sein müssen [weil sie dann erst Verständigung schaffen können].

Denn es macht die Großartigkeit (›grandezza‹) und Pracht (›pompa‹) der Rede aus, daß der Sprecher ein gesundes Urteil (›bon giudicio‹) und Fleiß besitzt und die bezeichnendsten (›significative‹) Worte für das, was er sagen will, auszuwählen und hervorzuheben versteht und sie, indem er sie nach seinem Willen (›arbitrio‹) wie Wachs bildet, an der Stelle und in der Ordnung anzubringen weiß, daß sie beim ersten Blick ihre Würde (›dignitá‹) und Pracht (›splendor‹) zeigen und erkennen lassen, wie Gemälde, die in das ihnen günstige und natürliche Licht gestellt werden.«[97]

Resumee und Ausblick

Der Kleinfürst Federico gelangt aus verworrenen Verhältnissen in sein Amt. Daraus lernt er.

Er macht sein Geld im Dienst des Papstes und des Königs von Neapel. Kulturell aber orientiert er sich an der Stadt-Kultur von Florenz.

›Kleines Florenz‹. Als er zu einem der wichtigsten Heer-Führer und vor allem zum moderierenden Diplomaten der Halbinsel aufsteigt, baut er seine Residenz aus. Dabei folgt er seiner kulturellen Orientierung und legt sich ein ›kleines Florenz‹ an.

Dies geschieht zur selben Zeit im Sienesischen. Der gebildete Enea Silvio Piccolomini (1405–1464) läßt sich als Papst Pius II. 1458/1464 sein Dorf und seine Wohnstätte Corsignano unter dem Namen Pienza als ›kleines Florenz‹ ausbauen.

Pius II. ruft einen Architekten aus der toskanischen Kultur-Metropole: Bernardo Rossellino (1409–1462). Federico kann von Florenz keinen Entwerfer anwerben. Daher holt er sich den erfahrenen Luciano Laurana aus Mantua, das sich kulturell an Florenz anlehnt.

Leit-Bild Florenz. Urbino erweist sich also als eine Stätte, die in das Umfeld von Florenz gehört, auch wenn sie vier bis sechs Tage-Reisen von der toskanischen Metropole entfernt liegt.

Aus mehreren Gründen orientiert sich Federico an der Stadt-Kultur von Florenz.

Er arrangiert sich geschickt mit der städtischen Gesellschaft von Urbino und zeigt es ihr in stadt-kulturellen Verhaltens-Weisen und Zeichen-Gebungen.

Der prosperierende Stadt-Staat Florenz gilt als aufsteigendes Leit-Bild. Hingegen ist der Stern Venedigs als Leit-Bild im Sinken.

In Europa dominiert das Leit-Bild Burgund. Dagegen opponiert in Florenz eine intellektuell-künstlerische Avantgarde. Federico entschließt sich, dem Florentiner Leit-Bild zu folgen, weil es erheblich weniger kostspielig ist. Denn sein Territorium ist arm und die Einnahmen als Söldner-Führer unsicher.

Die Stich-Worte für die Florentiner Gestaltungs-Weise können heißen: ›Einfachheit mit Geist‹.

Ihr Protagonist Filippo Brunelleschi steht völlig in der etruskisch-toskanischen Tradition der Raum-Bildung. In einer Phase der Entwicklung analysierender und systematisierender Intelligenz artikuliert er die vorhandene regionale Zeichengebung und Grammatik.

Er entwickelt in der Architektur dieselbe Denk- und Gestaltungs-Weise, die er für die Malerei als Perspektive entfaltet. Es ist eine intellektuelle Schärfung der Orts-Bestimmung und ihrer Zusammenhänge. In dieser Phase ist die Perspektive eine Theorie und Praxis der präzisierten Kommunikation.

Die Neigung zu verdeutlichen führt dazu, kalkuliert den Dekor zu reduzieren. Dekor dient nun nicht mehr zum Füllen von Flächen, sondern zur intelligenten Artikulation: Dekor markiert.

Diese Intellektualität schafft eine konzentrierte Sprach-Weise: Genau und verknappt auf Wichtiges, arbeitet sie Zusammenhänge heraus. Wichtige Stich-Worte: Schalenhaftigkeit der Wände, Flächen-Spannung, Disposition der Wände und des Raumes sowie innerhalb dessen einige wenige feine plastische Körper.

Ziel: eine weitgehende, im Grunde wissenschaftlich fundierte Systematisierung. Diese ist für vielerlei Phänomene des Lebens aufnahmefähig.

Federico entwickelt in seinen Tätigkeits-Bereichen ähnliche Fähigkeiten. Dadurch wird er erfolgreich. Sowohl als Landes-Herr, wie als Söldner-Führer wie immer stärker auch als Diplomat ist er ein glänzender Organisator: An die Stelle früher wilder Leidenschaften treten nun Eigenschaften wie Umsicht, Offenheit, Einsicht in Potentiale, Kalkül, Verknüpfung, Prozeß-Moderation, Übersetzung in Handlung und Erfolgs-Kontrolle.

In modernen Termini gesprochen ist Federico in seiner Zeit eine Art Unternehmer vom Typ Agnelli. Vor allem aber ein flexibler Problem-Löser.

Aktuelle Aspekte. An der Wende vom zweiten zum dritten Jahrtausend vermag die Gestalt Federicos immer noch Interesse zu wecken. In einer komplexen Industrie-Gesellschaft kann es wichtig sein, solche historischen Problem-Löser zu studieren.

Der zweite Aspekt, der beispielhaft sein könnte, ist seine Fähigkeit, Geld in Kultur umzusetzen.

Der dritte Aspekt: Diese Kultur ist keine abgehobene schöne Nebensache, sondern auch eine Kultur des Alltags.

Antike. In Mittelitalien ist die Antike nie untergegangen, sondern weiterhin lebendig.

Zur Differenzierung müssen wir hinzufügen: Die Antike war kein Monolith, sondern hatte vielerlei Versionen. In Mittelitalien erscheint Antike in ihrer Ausprägung als etruskische Tradition. Aus ihr resultiert im Kern die starke Lust am Räumlichen. Die Grammatik der Architektur zielt in erster Linie auf eine Schalenhaftigkeit der Wände.

Das Interesse an antiken Texten und Bauten wächst im 15. Jahrhundert. Dies startet aber den Prozeß der Florentiner Avantgarde nicht, sondern trägt nur dazu bei, ihn zu intensivieren, zunächst vor allem durch Impulse im Hinblick auf Methoden, dann erst durch stärkere Übernahme von Details.

Das päpstliche Rom arbeitet an einem Leit-Bild: Es läßt die Schätze der Antike erschließen. Dabei interessiert den Hof des Papstes vor allem der Gewinn von imperialen Würde-Zeichen.

Zu den frühen Nutzern zählt der wichtigste Florentiner Avantgardist: Filippo Brunelleschi. Er folgt dem eigenen stadt-kulturellen Impuls und studiert die antik-römischen Bauten zur architektonischen Artikulierung und zu ihrer Profanisierung (parallel zu toskanischen Literaten und Schriftstellern). Erst in zweiter Linie interessiert ihn die Darstellung von Würde.

Der Florentiner Architektur-Theoretiker Leon Battista Alberti[98] ist nicht so eindeutig.

Zunächst formuliert er das Gestaltungs-Denken der Florentiner Avantgarde in der vorzüglichsten Weise. Einzigartig und typisch für das regionale Selbstbewußtsein ist die Tatsache, daß er in seinem Architektur-Buch die ›tuskische‹ d. h. die antike toskanische Säulen-Ordnung allen anderen antiken voranstellt.

Dann läßt er sich – lange in Rom lebend – auch auf originär Antikes ein und zieht daraus Folgerungen.

Alberti realisiert seine eigene Vorstellung, die stark auf die Präsentation von Würde zielt, in Rimini (kurz vor 1450 Tempio Malatestiano, San Francesco) und Mantua (1459 San Sebastiano, 1472 San Andrea). Im Gegensatz zu Florenz setzen diese Architekturen sich scharf gegen das Alltags-Bauen ab.

Leit-Bild römische Antike. Die imperial geprägte Antike äußert sich als starke, oft sogar monströse Körperlichkeit und in der Grammatik im Gegensatz zur etruskisch/toskanischen Schalenhaftigkeit als ein aus Körpern zusammengesetztes Baukasten-System.[99]

Die römische Antike hat seit Anfang des 16. Jahrhunderts eine europa-weite Wirkung. Sie verdankt dies weithin nicht nicht künstlerischen Gestaltungs-Weisen, sondern trivialen Gründen: Sie bietet ein Arsenal von Würde-Zeichen in Form der Stereotypen wie Säulen, Postamenten, Gebälke und Giebel. Und jahrhundertelang ist der antike Triumph-Bogen das beherrschende Motiv der Macht-Darstellung in Europa.

Im Gegensatz zum Dekorations-Arsenal des international verbreiteten Stab-Systems nordalpiner Herkunft, das goldschmiedehaft filigran ist, zeigen die antiken Würde-Zeichen eine starke sinnlich-körperliche Präsenz.

Das Ansehen dieser Würde-Formen ist ein Gemisch von Gründen: Uralte Legitimierungs-Sucht orientiert sich am antiken Kaisertum. Viele Kleinfürsten greifen in der Aufstiegs-Konkurrenz gierig nach des Kaisers Kleidern (z. B. um 1450 Sigismondo Malatesta in Rimini). Bildung erlebt ihren Aufstieg und ihre Ausbreitung im Zusammenhang mit der Erschließung der vorchristlichen Antike. Hinzu kommen Distanzierungs- und Emanzipations-Tendenzen, die sich von christlichen Ansprüchen in geschickter Weise lösen wollen, ohne Skandal zu erregen.

Die antiken Würde-Zeichen werden von Rom aus wie Lexikon-Vokabeln in Europa rundgegeben: mit ihren groben Bedeutungen. Grammatik interessiert nicht oder nur selten. Sie würde wohl auch nicht verstanden werden. Die regionalen Anwender passen das römische Arsenal jeweils ins regionale Denken und Gestalten ein.

Dies ist besonders gut in den Städten zu sehen, wo die antiken Würde-Formen meist nur wie Abzeichen getragen werden. Am deutlichsten wird dies im Rathaus von Antwerpen, der im 16. Jahrhundert wichtigsten Stadt der Welt. Mit vervielfältigten Abbildungen (Stichen) und vielen Details verbreitet sich diese Antwerpener Version der Antike in weite Bereiche Europas.

Die Grammatik der Florentiner Avantgarde bleibt auf die Lebens-Welt Mittelitaliens beschränkt. Sie vermag sich nur in Mittelitalien und in die Po-Ebene hinein auszubreiten.

Internationaler Stil. Als sich die päpstliche Kirche im Konzil zu Trient (1545–1563) entschließt, dem Modell des absolutistischen Fürsten-Staates zu folgen, entwickelt sie eine Zeichen-Gebung der Gegenreformation: Sie spielt nun ihre lange Erfahrung im Präsentieren von Würde-Stereotypen aus.

Mit der intellektuell-künstlerischen Grammatik der Florentiner Avantgarde hat dies so gut wie nichts zu tun. Gegenreformatorische Bauten monumentalisieren die einzelnen körperhaften Elemente bis hin zum Gigantischen. Sie häufen die imperialen Motive, instrumentalisieren den Bau mit den kräftigsten Elementen, dynamisieren sie, zentrieren sie bis hin zur Überwölbung durch Kuppeln.

Eine solche Grammatik ist simpel und daher leicht begreifbar.

Häufig folgt auch die profane Architektur diesem Leit-Bild.

Diese Ausdrucks-Sprache trennt zwischen gewöhnlichem Bauen und monumentaler Architektur. Sie gibt die Orientierung am Maß des Menschen auf. Es entsteht eine überkuppelnde Struktur. Diese verselbständigt sich zu einem System von selbstreferentiellen Regeln, das im wesentlichen keine Bezüge mehr nach außen wahrhaben will.

Diese Architektur-Sprache breitet sich als internationaler Stil in der ganzen Welt aus.

So sehen wir sie auch in den vielen Kirchen Urbinos, die seit dem 17. Jahrhundert umgebaut werden. Das deutlichste Beispiel ist der Dom, der nach seiner Zerstörung durch Erdbeben (1789) als Neubau (um 1800/1820 von Giuseppe Valadier) errichtet wird.

Im Kirchenstaat sind Umbauten weitaus häufiger als in der Toskana. Noch stärker als anderswo tritt der Klerus als weltliche Macht auf und durchsetzt die repräsentative Ebene der Orte mit der gegenreformatorischen Kultur.

In Federicos Residenz erscheinen die Wände des Treppen-Hauses weiß und weit gespannt. Die Maße dehnen sich leicht über das normale menschliche Maß aus und fordern damit die Person auf, sich atmend auszuweiten. Im Gegensatz dazu führen die Formen der Gegenreformation, die nur auf den ersten Blick ähnlich erscheinen, ein Über-Ich auf, wie im Mittelalter.

Es kann an dieser Stelle nicht mehr als diese Struktur-Skizze gegeben werden. Wichtig zu wissen ist, daß in Europa auch im Absolutismus eine Pluralität von Denk- und Gestaltungs-Weisen vorhanden ist.

Der Repräsentions-Stil mit den antiken Würde-Formen breitet sich in der Industrie-

Epoche ein weiteres Mal aus. Treibsatz sind die Reise-Möglichkeiten (Eisenbahn) und der wachsende Reichtum, den die Industrialisierung schafft. So werden Stadt-Zentren und Vorstädte in der ganzen Welt mit den imperialen Zeichen der Antike ausgestattet. Beispielhaft für die ›neue Welt‹: In den USA wird als Macht-Zentrum das ›Kapitol‹ gebaut. Die neuen Hoch-Häuser der Metropolen ziehen die Kleider der römischen Kaiser an. Die neuen Machthaber in der UdSSR erklären sie zum ›Erbe‹.

Für die Kritik daran, die Henry van de Velde und weitere Avantgardisten um die Jahrhundert-Wende formulieren, könnte sinngemäß die florentinische Avantgarde Souffleur sein. Beide hatten den historischen Sachverhalt nicht studiert, kommen jedoch aus vergleichbaren Verhältnissen und verwandten Gründen zu ähnlichen Ergebnissen.

Die Konzeption der ›Einfachheit mit Geist‹ erscheint immer wieder im Lauf der Geschichte.

Von Lessings Wohnung neben dem Schloß in Wolfenbüttel heißt es, sie hatte den Charakter der »Eleganz ohne Verschwendung«. Parallele in einem anderen Medium: Lessings Umgang mit der Sprache – eine weitreichende Reform.

Für solche Konzeptionen gibt es meist keine direkten Ableitungen. Kenntnis der florentinischen Avantgarde wird wohl niemand für die Shaker behaupten wollen – für jene Gemeinschaften in den USA, die Ann Lee (1736–1784) von den Quäkern abgezweigte, und die sich selbst ein praktisches und einfaches Lebens-Ambiente herstellten. Der Deutsche Werkbund entdeckt in den 1960er Jahren diese Shaker, aus innerer Affinität – und führt sie als Zeugen gegen die hochlaufende Flut üppiger Konsum-Waren in diesem Jahrzehnt ins Feld.

Die Künstler-Gruppe ›De Stijl‹ (1915–1932) ist eine autochthone niederländische Entwicklung, deren Maxime ebenfalls ›Einfachheit mit Geist‹ heißen könnte. Ein ähnliches Konzept, in eigener Weise, entwickelt das Bauhaus (1919–1933).

Affinitäten fallen ins Auge. In Italien, wo im 20. Jahrhundert im Bereich der Bildenden Künste wenig Nordalpines aufgenommen wurde, gibt es einen interessanten Enthusiasmus für de Stijl und das Bauhaus. Wissenschaftler wie Fanelli[100] und Argan[101] schrieben wichtige Werke zu ›De Stijl‹ und ›Bauhaus‹.

Strukturell lassen sich interessante Vergleiche anstellen, an denen wir Heutigen an der ›Einfachheit mit Geist‹ lernen und profitieren können.



Die West-Fassade und der Hängende Garten des Grafen-Hauses (1464/1470 von Luciano Laurana).

Abbildungsnachweis

Fotografien.
Roland Günter: Seite 11. 29. 30. 46. 50. 58 unten. 63. 69. 70 links. 70 rechts. 70 unten. 74 oben. 74 unten. 75 oben. 75 unten. 76. 94. 101. 102. 112 oben. 112 Mitte rechts. 113 oben. 115. 125 rechts. 125 links. 126 oben. 126 unten. 127 oben. 127 unten. 128 oben links. 128 oben rechts. 128 Mitte oben. 128 Mitte unten. 132 oben links. 132 oben rechts. 133 oben links. 133 oben rechts. 135 oben. 135 unten links. 135 unten rechts. 136 oben links. 136 oben rechts. 136 unten links. 136 unten rechts. 137 oben. 137 unten. 144. 150 links. 150 rechts. 152. 169. 179. 181 oben. 181 unten. 182. 183 unten. 191. 193. 200. 211. 216 unten. 217 oben. 217 unten. 220. 221. 226. 227 oben. 227 unten. 232. 233. 235. 238 oben. 238 unten. 239 oben. 239 unten links. 239 unten rechts. 240. 242 unten. 245. 250 oben. 250 unten. 251. 252. 255. 256. 257. 259 Mitte. 259 unten. 260. 263. 265. 266. 267. 270. 271 oben. 271 unten. 272 links. 272 rechts. 273 links. 273 rechts. 274. 276. 277. 278 links. 278 rechts. 279. 282. 284. 286. 287 links. 287 rechts.
Kerstin Heider: 129 oben links. 129 oben rechts. 129 unten links. 129 unten rechts. 131 oben links. 131 oben rechts. 131 Mitte links. 131 Mitte rechts. 131 unten links. 131 unten rechts. 145. 172. 229. 230. 242 oben. 243 oben links. 243 oben rechts. 243 unten links. 243 unten rechts. 244.
Salvatore Manco: 183 oben. 291.

Weitere Abbildungen. *(Viele historische Bilder sind in unzähligen Publikationen abgebildet und werden deshalb hier nicht nachgewiesen.)*
Seite 28: Volpe, 1982, 19. 38: Volpe, 1982, 61 (Foto, um 1900). 64: Pläne G. Ugolino/G. Rosa. 39: Volpe, 1982, 92 (Foto, um 1970). 93 (Pläne). 45: Mario Luni, in: Polichetti, 1985, 37. 66: Sangiorgi, 1982, 49 Vatican). 67: Volpe, 1982, 89 (Stich, um 1800; Museo Civico). 68: Giangiacomo Martines, in: Federico di Montefeltro, Le Arti, 1986, Fig. 8. 77: Sangiorgi, 1982, 33. 86: Sangiorgi, 1982, 79. 88: Sangiorgi, 1982, 31. 104: Sangiorgi, 1982, 37. 105: Bo, 1980, 46. 112 unten rechts: Dal Poggetto, 1990, 31. 113 unten: Dal Poggetto, 1990, 31. 124: Biaggianti, 1984, 57 (oben), 60 (Mitte), 54 (unten links). 134: Sangiorgi, 1976, 49. 141: Maltese, 1965. 142: Maltese, 1965. 146, 147, 148, 149: nach Luisa Fontebuoni/Alessandro Alessandrini, in: Polichetti, 1985, 284, 285, 286, 287. 151: Rotondi, 1951. 156: Carpeggiani, in: Federici, Le arti, 1986, Fig. 1. 162: Maltese, 1965. 163: Vittorio Giudi, in Polichetti, 1985, 628. 164: Brunella Teodori, in: Polichetti, 1985, 546. 165 (Skizze): Roland Günter. 178: Dal Poggetto, 1990, 75. 174: Bo, 1985, 68. 186: Volpe, 1993, 19, 13, 14, 17, 18, 12. 187: Il quaderno delle Marche, 1983, 150. 196 links: Bo, 1985, 53. 196 rechts: Bo, 1985, 56. 202: Soprintendenza. 203: Sopintendenza. 207: Sangiorgi, 1976, 113. 205: Bo, 1985, 43. 223 links: Bo, 1985, 63. 223: Bo, 1985, 63. 228 (Rekonstruktions-Zeichnung): Papini, 1946. 268: Rotondi, 1951, 194, 177, alle vier Zeichungen. 269: Rotondi, 1951, 194, 177, 191, alle drei Zeichnungen.

Bibliographie

Camillo Agrippa, Trattato di sciencia d'arme. Con un dialogo di filosofia. Rom 1553. Venedig 1602.

Paolo Alatri (Hg.), Federico da Montefeltro Duca d'Urbino, Lettere di Stato e d'arte (1470–1480). Roma 1949.

Leon Battista Alberti, I libri della famiglia. Bari 1960 (I-III 1434; IV 1441 geschrieben). Deutsch: Leon Battista Alberti, Vom Hauswesen (Della Famiglia). Deutsch von Walther Kraus. Einleitung: Fritz Schalk. Neudruck: Zürich 1962. Nachdruck: München 1986.

Leon Battista Alberti, Opere Volgari. Hg. von Cecil Grayson. Bari 1973.

Leon Battista Alberti, L'architettura [De re aedificatoria]. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi. Milano [1966]. 2 Bände.

Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst. Deutsch, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer. Wien/Leipzig 1912. Manuskript: Um 1460. Zuerst gedruckt in Florenz 1485. Übersetzt nach der Pariser Ausgabe von 1512. Zuerst im Italienischen 1546 in Venedig. Reprographischer Nachdruck: Darmstadt 1975. (Die Übersetzung ist ziemlich frei, gelegentlich unkorrekt).

Alberti-Index, Leon Battista Alberti, De re aedificatoria. Florenz 1485. Bearbeitet von Hans Karl Lücke. 3 Bände. München [1975/1979].

Giulio Carlo Argan, Walter Gropius e la Bauhaus. Torino 1951 (deutsch: Frankfurt 1962).

Le Assemblee del Risorgimento Roma, I. Roma 1911, 118.

(Bernardino) Baldi, Descrizione del Palazzo Ducale di Urbino, dedicata 1587 al Cardinale d' Aragona. Pubblicato in: F. Bianchini, Memorie concernenti la Città di Urbino. Roma 1724. Bernardino Baldi, 1553 in Urbino geboren, wurde aufgrund der Vielfältigkeit und Tiefe seiner Interessen »uomo universale« genannt. Er studierte in Padua und in Urbino, war gleichermaßen auf Literatur, Wissenschaften und Kunst orientiert. Der Herzog von Urbino ließ ihm ein großzügiges Gehalt zukommen. 1617 starb er und wurde – seinem Wunsch gemäß – in der Kirche San Francesco in Urbino beigesetzt. Baldi verfaßte zahlreiche Werke: unter anderem I sonetti romani e le rime varie (1590), L'Invenzione del bossolo da navigare, La Nautica (1580), das als sein Hauptwerk bezeichnet wird.

Bernardino Baldi, Della vita e de' fatti di Federigo di Montefeltro, duca di Urbino. 1604. Hg. von F. Zuccardi. 3 Bände. Roma 1824.

Paola Barocchi (Hg.), Scritti d'arte del cinquecento. Band I. Milano/Napoli 1971, 61.

Michael Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Frankfurt 1984.

Pierre Bayle, Historisches und Kritisches Wörterbuch (J. Chr. Gottsched) Hildesheim 1974 (nach der Auflage von 1740). S. 271/72).

P. Bembo, Vita dello illustrissimo S. Guidobaldo, Duca d'Urbino e della Sig. Helisabetta Gonzaga sua consorte. Firenze 1955.

Leonardo Benevolo/Paolo Buoninsegna, Le città nella storia d'Italia. Urbino. Bari 1986.

Leonardo Benevolo, Il palazzo e la città. In: Federico, Arti, 1986, 9/29.

Roberto Biagianti, La Valle del Duca. Architettura e paesaggio. Montepulciano 1984.

B. Bigi, I vescovi e arcivescovi d' Urbino. Urbino 1953.

Delio Bischi, L' area di apecchio nei secoli XVI e XVII; aspetti generali e presenza umana. In: Sergio Anselmi (Hg.), La Montagna tra Toscana e Marche. Milano 1985, 120/36 (über die Ubaldini).

Bisticci = Vespasiano de'Bisticci, Vite di uomini illustri. Hg. von L. Frati. Bologna 1892, I.

Bisticci = Vite di Uomini illustri del secolo XV scritte da Vespasiano da Bisticci. Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua pubblicata per cura della R. Commissione pe'testi di lingua. Bologna 1893.

Bisticci = Vespasiano da Bisticci, Vite di uomini illustri del secolo XV. Hg. von Paolo d'Ancona/Erhard Aeschlimann. Milano 1951, Federico Duca d'Urbino: S. 191/225. Mit einer Liste der Bauten Federicos.

Bisticci = Vite di Uomini Illustri del secolo XV scritte da Vespasiano da Bisticci. Stampate per la prima volta da Angelo Mai e nuovamente da Adolfo Bartoli. Firenze 1959.

Bisticci = Vespasiano da Bisticci, Comentario de la vita del Signore Federico d'Urbino. In: Vespasiano da Bisticci, Le vite. Hg. von A. Greco. Firenze 1970, 1. Band.

Bisticci = Vespasiano da Bisticci, Le vite. Edizione critica con introduzione e commento di Aulo Greco. (Instituto Nazionale di Studi sul Rinascimento) Firenze I 1970, II 1976.

Bo = Urbino crolla. Testi, documenti, interventi sul problema del centro storico di Urbino presentati da Carlo Bo. Urbino 1965.

W. Bombe, Justus von Gent in Urbino: Das Studio und die Bibliothek des Herzogs Federigo da Montefeltre: MKIF, I, 1909.

H. Brunner, Der Reiterdienst und die Anfänge des Lehnswesens: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Germanische Abteilung, VIII, 1887, 1/38.

M. Bruscia (Hg.), Convegno ›La Data (Orto dell'Abbondanza) di Francesco di Giorgio Martini. Urbino 1990.

F. Budassi, Sull'opera della democrazia urbinate nelle Amministrazioni locali. Conferenza della avv. Francesco Budassi. Urbino 1895. (Im Teatro Sanzio, stenografiert vom Studenten Ercole Ciacci).

C. Budinich, Un quadro di Dellaurana. Trieste 1902.

Jacob Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien. 1. Auflage Stuttgart 1867.

Enzo Carli, Pienza. La città di Pio II. Siena 1966.

Paolo Carpeggiani, La città sotto il segno del principe: Mantova e Urbino nella seconda metà del '400. In: Federico, Arti, 1986, 31/46 (u. a. Bezüge zwischen Mantua und Florenz).

Patrizia Castelli, Matematici e astrologi tedeschi alla »corte« dei Montefeltro. In: Wolfram Prinz/Andreas Beyer (Hg.), Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 15. Jahrhundert. Weinheim 1987, 237/251.

Baldesar (sic) Castiglione, Das Buch vom Hofmann. Übersetzt und erläutert von Fritz Baumgast. Nachwort von Roger Willemsen. München 1986 (geschrieben um 1507).

Nando Cecini, La cultura delle corti. Note sull'umanesimo a Urbino, Pesaro, Fano e nei centri minori. In: Franco Battistelli (Hg.), Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini a oggi. Venezia 1986.

Luciano Cheles, The Studiolo of Urbino. An Iconographic Investigation. Wiesbaden 1986 (bezieht auch das Studiolo in Gubbio ein).

Ciardi = Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, La presenza della scultura nell' arredo del Palazzo Ducale di Urbino. In: Federico, Arti, 1986, 73/88.

Kenneth Clark, Piero della Francesca. London 1969.

C. H. Clough, The Library of the Dukes of Urbino: Librarium 9 1966, 101/04.

C. H. Clough, Federigo da Montefeltro's private study in his Ducal Palace of Gubbio: Apollo LXXXVI, 1967.

Paolo Dal Poggetto, La Biblioteca del Duca Federico. In: Notizie da Palazzo Albani. Urbino 1982.

Ken Damy, Urbino la festa del duca. o. O. u. J. (Urbino 1986).

Gian Carlo De Carlo, Urbino: La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica. Milano 1966.

N. De Toni, I rilievi cartografici di Leonardo per Cesena e Urbino contenuti nel manoscritto L dell' Istituto di Francia. Firenze 1966.

Del Buono = L'opera completa di Piero della Francesca. Presentazione di Oreste Del Buono. Apparati critici e filologici di Pierluigi De Vecchi. Milano 1967.

J. Dennistoun, Memoirs of the Dukes of Urbino, from 1440 to 1640. London 1851.

J. Dennistoun, Memoirs of the Dukes of Urbino (1851). Hg. von E. Hutton. London 1909.

M. Dezzi Bardeschi, Le rocche di Francesco di Giorgio nel Ducato di Urbino: Castellum. Roma 1968.

Diario della ribellione di Urbino nel 1572-74 di ignoto autore. A cura di F. Ugolini: Archivio Storico Italiano, volume III, 1856.

Sabine Eiche, Alessandro Sforza and Pesaro. A study of Urbanism and Architectural Patronage. Dissertation. Princeton University 1982.

Sabine Eiche, La corte di Pesaro alle case malatestiane alla residenza roveresca. In: Maria Rosaria Valazzi (Hg.), La corte di Pesaro. Storia di una residenza signorile. Modena o. J., 13/55.

Gerhard Eimer, Francesco di Giorgios Fassadenfries am Herzogspalast in Urbino. In: Antje Kosegarten/Peter Tigler (Hrg.), Festschrift Ulrich Middeldorf. Berlin 1968, 187/198.

Giovanni Fanelli, Stijl-Architektur. Der niederländische Beitrag zur frühen Moderne. Stuttgart 1985.

Fasola, 1942 = Piero della Francesca, De prospectiva pingendi. Edizione critica a cura di G. Nicco Fasola. Firenze 1942 (Manuskript um 1480).

Graziella Federici-Vescovini, La teoria delle imagini di Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova. In: Wolfram Prinz/Andreas Beyer (Hg.), Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert. Weinheim 1987, 213/235, 426/443 (mit umfangreicher Literatur-Angabe).

Günter P. Fehring, Studien über die Kirchenbauten des Francesco di Giorgio. Dissertation. Würzburg 1956, 61/81 (Dom, wohl nach Entwurf von Francesco die Giorgio Martini, nach Erdbeben 1789 eingestürzt), 82/108 (San Bernardino).

Francesco Ferrucci, Nuovo Discorso sugli Italiani, con il Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani di Giacomo Leopardi. Milano 1993.

Francesco di Giorgio Martini, siehe Corrado Maltese

Francesco Paolo Fiore, Città e macchina del '400 nei disegni di Francesco di Giorgio Martini. Firenze 1978 (Martini als Kriegsingenieur, Publikation der von der historisch-kritischen Ausgabe vernachlässigten Blätter als »Buch VIII«).

J. R. Gadol, Leon Battista Alberti. Chicago 1969.

Gino Franceschini, Lo Stato di Urbino dal trasmonto della dominazione feudale all' inizio della Signoria: Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche. Fabriano 1941.

Gino Franceschini, Per la Biblioteca di Federico da Montefeltro, duca d'Urbino: Atti e Memorie della Deputazione Marchigiana di Storia Patria. Ancona 1959.

Gino Franceschini, I Montefeltro. Milano 1970.

Francesco di Giorgio Martini = C. Maltese 1967.

Francesco di Giorgio nel Palazzo Ducale di Urbino. Novilara 1970, opera uno. Testo di Pasquale Rotondi, progetto di Michele Provinciali, foto di Mauro Masera. Novilara 1970.

Christoph L. Frommel/Nicholas Adams (Hg.), The Architectural Drawings of Antonio Da Sangallo The Younger and His Circle. Vol. 1. Fortifications, Maschines, and Festival Architecture. Cambridge 1994.

Heike Frosien-Leinz, Das Studiolo und seine Ausstattung. In: Natur und Antike in der Renaissance. Liebighaus-Museum alter Plastik Frankfurt am Main. Ausstellungskatalog. Frankfurt 1985.

C. Gallico, Musica nella Ca' Giocosa. In: N. Giannetto (Hg.), Vittorino e la sua scuola: Umaniessimo, pedagogia e arti. Firenze 1982, 192/94.

G. Garavini, Urbino e il suo territorio nel periodo francese (1797–1814). Urbino 1906/1908.

E. Garin (Hg.), Pensiero pedagogico dell' Umanesimo. Firenze 1958 (Vittorino da Feltre).

Georg Germann, Krumme Straßen, Städtebautheorie der Frührenaissance: Zeitschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalspflege 3, 1976, 10/25 (von allem Leon Battista Alberti).

N. Giannetto (Hg.), Vittorino e la sua scuola. Umanesimo, pedagogia e arti. Firenze 1982.

Carlo Ginzburg, Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance. Mit einer Einführung von Martin Warnke. Berlin 1981.

Aulo Greco = Bisticci, 1970, 1976.

E. Guasti, L'inventario della libreria di Federico da Montefeltro Compilato nel secolo XV da Federico Veterano: Giornale storico degli Archivi Toscani VI, Firenze 1862, 127/147; VII, 1863, 4/55 und 130/154 (Abdruck des gesamten Verzeichnisses der Bibliothek Federicos, zusammengestellt von seinem Bibliothekar).

Roland Günter, Toskana. Gießen 1985.

Roland Günter, Von Rimini nach Ravenna. Gießen 1988.

Roland Günter/Gitta Günter, Urbino. Gießen 1988.

Ser Guerriero da Gubbio, siehe Mazzantini 1902.

Martina Hansmann, Der Zyklus der »Uomini Famosi« von Andrea del Castagno. Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus. Münster 1992.

W. N. Hargreaves-Mawdsley, A History of Academical Dress in Europe. Oxford 1963.

Marie Herzfeld (Herausgeberin, Kommentar), Luca Landucci, Ein Florentinisches Tagebuch 1450–1516, nebst einer anonymen Fortsetzung 1516–1542. Düsseldorf 1978 (Nachdruck der deutschen und kommentierten Fassung: Jena 1912/13; erste Publikation in Italien: 1883).

S. R. Herstein, The Library of Federico da Montefeltro, Duke of Urbino: The Private Library 4, 1971, 113/28.

Holtzinger = Giovanni Santi, Federico da Montefeltro duca di Urbino. Cronaca. Hg. von H. Holtzinger. Stuttgart 1893. Neu ediert und hg. von Michelini-Tocci.

E. Hutton = Dennistoun, 1909.

Guido von Kaschnitz-Weinberg, Das Schöpferische in der römischen Kunst. Römische Kunst I. Reinbek 1961.

Heinrich Klotz, Filippo Brunelleschi. Seine Frühwerke und die mittelalterliche Tradition. Stuttgart 1990.

Knobloch, 1984 = Mariano Taccola, De rebus militaribus (De maschinis). Mit dem vollständigen Faksimile der Pariser Handschrift herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Eberhard Knobloch. Baden-Baden 1984. Mariano di Jacopo Vanni, genannt il Taccola (1381-um 1453/58) lebt in Siena und schreibt dort 1449 sein Hauptwerk über zivile und militärische Technik.

Hanno-Walter Kruft/Magne Malmanger, Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung. Aus: Acta ad Archaeologiam at Artium Historiam Pertinetia. Vol. 6. Roma 1975. Tübingen 1977.

Cristoforo Landino, Disputationes Camaldulenses. A cura di P. Lohe. Firenze 1980.

Luca Landucci = Herzfeld/Landucci, 1978.

F. C. Lane, Venice and History. Baltimore 1966.

W. Liebenwein, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600. Berlin 1977.

Bramante Ligi, La biblioteca urbinate del duca Federico in Vaticano. Urbania 1978.

Roberto Longhi, Piero della Francesca. Roma 1927. Erweitert: Roma 1963; Firenze 1975.

Leon Lorenzo Loreti, La corte, il porto e le difese di Pesaro (1285–1512). Pesaro 1986.

G. Luzzato, I banchieri ebrei in Urbino nell' età ducale. Appunti di storia economica con appendice di documenti. Padova 1902.

G. Luzzatto, Notizie e documenti sulle arti della lana e della seta in Urbino: Le Marche. Fano 1907, fascicolo 3 e 4.

Niccoló Machiavelli, Storie fiorentine, I.

Giuseppe Magaletta, Teatro Musica e Danza a Urbino nel Rinascimento. Urbino 1992.

Corrado Maltese, Luciano Laurana. In: Enciclopedia Universale dell' Arte. Venezia-Roma 1952, volume VIII, c. 11. 545/49.

Corrado Maltese, L' attività di Francesco di Giorgio Martini architetto militare nelle Marche attraverso il suo »Trattato«. In: Atti dell' XI Congresso di Storia dell' Architettura. Roma 1959.

Francesco di Giorgio Martini, Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare. A cura di Corrado Maltese. Transcrizione di Livia Maltese Degrassi. 2 volumi. Milano 1967 (kurz nach 1472 entstanden; historisch-kritische Ausgabe der beiden Fassungen, mit Faksimile der illustrierten Seiten).

Harriet McNeal Caplow, Michelozzo. 2 Bände. New York 1977.

Antonio Manno, Architettura e arti meccaniche nel fregio del Palazzo Ducale di Urbino. In: Federico, Arti, 1986, 89/104.

P. A. Marchetti, L' erezione del ghetto degli ebrei in Urbino: Urbinum 1914.

Mazzantini = Ser Guerriero da Gubbio, Cronaca 1350–1472. Hg. von G. Mazzantini. Citta di Castello 1902.

Franco Mazzini, I mattoni e le pietre di Urbino. Urbino 1982.

L. Mohler, Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann. In: Quellen und Forschungen aus dem Gebiete der Geschichte. Görres-Gesellschaft 24, 1942, 70/90 (Nachdruck: Aalen 1967).

Theodor E. Mommsen, Petrarch and the decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua: Art Bulletin XXXIV, 1952, 95/116.

L. Moranti, Bibliografia Urbinate. Firenze 1959.

L. Moranti/M. Moranti, Il trasferimento dei »Codices Urbinates« alla Biblioteca Vaticana. Urbino 1981.

Gregor Müller, Mensch und Bildung im italienischen Renaissance-Humanismus. Vittorino da Feltre [1378–1446] und die humanistischen Erziehungsdenker. Baden-Baden 1984.

Mutio Oddi da Urbino, Horologi solari. Trattato. Venetia 1638.

H. Ohlsen, Urbino. Koebenhavn 1971.

Ordini et offitij alla corte del Serenissimo Signor Duca d' Urbino. Dal codice manoscritto della Biblioteca Vaticana N. 1248. Transkription von Giuseppe Ermini. Herausgegeben von der Regia Accademia Raffaello Urbino. Urbino 1932. (Der unbekannte Autor dieser außerordentlich wichtigen Quelle ist wohl in leitender Position am Hof und schreibt dieses Buch über die Hof-Ämter und Dienst-Vorschriften vielleicht um 1490 als eine Art orientierendes Hand-Buch für den jugendlichen Guidobaldo, der beim Tod des Vaters 1482 erst zehn Jahre alt war.

Pierantonio Paltroni, Commentari della vita et gesti dell' illustrissimo Federico Duca da'Urbino. A cura di Walter Tommasoli. Urbino 1966 (bis 1474).

Pierantonio Paltroni = Tommasoli, 1966.

(Roberto) Pane, Il Rinascimento nell'Italia meridionale. 2 Bände Milano 1975/1977.

Feliciano Padi, Il Museo civico di Urbania-Casteldruante. Guida. Urbania 1990.

R. Papini, Francesco di Giorgio Architetto. 3 Bände. Firenze 1946 (Text, Tafeln, Bauaufnahmen).

P. Paschietto, Pietro d'Abano, medico e filosofo. Firenze 1984.

Luigi Passerini, Gli Alberti di Firenze. Firenze 1869.

Piero della Francesca = Fasola, 1942.

Piero della Francesca, Libellus = Winterberg, 1899.

Pii secundi commentarij. Memoirs of a Renaissance Pope. The Commentaries of Pius II. An Abridgement. Translated by Florence A. Gragg. Edited , with Introduction, by Leona C. Gabel. London 1959.

Pii II. Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis sontingerunt. Romae MDLXXXIII.

A. Pinelli/O. Rossi, Genga architetto. Aspetti della cultura ubinate del primo '500. Roma 1971.

Paolo Dal Poggetto, Der Palazzo Ducale von Urbino und die Nationalgalerie der Marken. Florenz 1990.

Maria Luisa Polichetti (Hg.), Palazzo di Federico da Montefeltro. Urbino 1985 (ein großartiges Grundlagen-Werk)

John Pope-Hennessy, Paolo Uccello. Complete edition. London 1969. 2. Auflage (zuerst: London 1950).

Wolfram Prinz, Simboli ed immagini di pace e di guerra nei portali del rinascimento: la porta della guerra nel palazzo di Fedrico da Montefeltro. In: Federico, Arte, 1986, 65/71.

C. Promis, Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini. 2 Bände und Atlas. Turino 1841.

G. Radiciotti, Contributo alla storia del teatro e della musica in Urbino. Pesaro 1899. Ristampa: Bologna 1973.

Ladislao Reti, Francesco di Giorgio Martini's Treatise on Engineering and Its Plagiarists: Technology and Culture IV, 1963, 287/98.

L. Renzetti, Urbino dell ' 800. Urbino 1942.

Francesco Rossi, Urbanistica in Urbino. In: Pesaro tra provincia e mondo 1945–1980. Modena 1990.

Pasquale Rotondi, Il Palazzo Ducale di Urbino. 2 Bände (Text und Bilder). Urbino 1951.

Pasquale Rotondi, Francesco di Giorgio nel Palazzo ducale di Urbino. Novilara 1970.

Pietro Rufa, Per le vie di Urbino. Stradario Guida ... Pesaro 1993.

Herzog von Saint-Simon, Erinnerungen. Der Hof Ludwigs XIV. und die Régence. Stuttgart 1969.

Mario Salmi, Piero della Francesca e il palazzo ducale di Urbino. Firenze 1945.

Mario Salmi, Il Palazzo ducale di Urbino e Francesco di Giorgio: Studi urbinati. I. Urbino 1949.

Fert Sandiorgio, Documenti Urbinati. Inventari del Palazzo Ducale (1582–1631). Urbino 1976.

Fert Sangiorgio, Iconografia Federiciana. (Accademia Raffaello) Urbino o. J. (1982) (Bibliografie).

Santi = Holtzinger, 1893.

Scaglia, 1971 = Mariano Taccola, De machinis. The engineering treatise of 1449. Introduction, Latin texts, description of engines and technical commentaries by Gustina Scaglia. 2 Bände. Wiesbaden 1971.

Ercole Scatassa, Gli armaioli in Urbino nei secoli XIV-XVII: Arte e Storia. Firenze 1905.

Ercole Scatassa, Per la vecchia chiesa del Corpus Domini nel Pian di Mezzo o di Mercato: Repertorium für Kunstwissenschaft XXV; 1902, 438/46.

Ercole Scatassa, Una fabbrica di maioliche in Urbino; Documenti e notizie di vasai che lavorarono a Urbino nel sec. XV e nel Cinquecento: Rassegna bibliografica dell' arte italiana 1901, 1904, 1911.

Giovanni Scatena, Il torrione di Francesco di Giorgio Martini. Urbania 1986.

Volker Scherliess, Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Hamburg 1977.

Fritz Schumacher, Lesebuch für Baumeister. Äußerungen über Architektur und Städtebau. Braunschweig 1977 (Nachdruck der 2. Auflage von 1949).

Gert Selle, Die eigenen vier Wände. Zur verborgenen Geschichte des Wohnens. Frankfurt 1993.

A. Semerau, Die Condottieri. Jena 1909.

Luigi Serra, L'arte nelle Marche II: Il periodo del Rinascimento. Pesaro 1934.

Jean Seznec, Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst des Renaissance. München 1990 (1929 geschrieben, zuerst: La Survivance des Dieux Antiques. London 1940).

L. Sichirollo, Una realtà separata. Politica, urbanistica, partecipazione. Firenze 1972 (zur Planung der Erhaltung von Urbino).

Giorgio Simoncini, Città e società nel Rinascimento. 2 Bände. Torino 1974.

R. de la Sizeranne, Le verteux condottiere Federico da Montefeltro. Paris 1927. Italienisch: Federico di Montefeltro. Capitano, principe, mecenate (1422–1482). Hg. von C. Zappieri. Urbino 1978.

Giovanni Soranzo, La lega italica (1454–1455). Milano o. J.

Gabriele Sprigath, Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Dissertation. München 1968 (zu den Viri illustri).

Mariano Taccola = Scaglia 1971.

Mariano Taccola = Scaglia 1984.

Taccola = Knobloch, 1984.

Mariano Taccola, De ingencis. Liber Primus Leonis, Liber Secundus Draconis. Books I and II, on Engines and Addenda (The Notebook). Taccola's Introduction, Drawings of Engines and Latin Texts, Descriptions of Engines in English Translation, the Liber ignium of Marcus Graecus, and Editorial Notes on Technology in Renaissance Italy. By Giustina Scaglia (Frank D. Prager) Ulrich Montag. 2 Bände. Wiesbaden 1984.

Andreas Tönnesmann, Pienza. Städtebau und Humanismus. München ***.

Walter Tommasoli, La vita Federico da Montefeltro. 1422–1482. Urbino 1978.

F. Ugolini, Storia dei Conti e duchi d'Urbino. Firenze 1859.

Maria Rosaria Valazzi (Hg.), La corte di Pesaro. Storia di una residenza signorile. Modena o. J.

Giorgio Vasari, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Deutsch von A. Gottschewski und G. Gronen. 7 Bände. 1906/1916.

C. Vasoli, L'astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la met'del Cinquecento. In: Il Rinascimento nelle Corti Padane. Societá e cultura. Bari 1977, 469/494.

Henri Vast, Le Cardinal Bessarion. Paris 1878.

Vespasiano de' Bisticci = Bisticci.

Vittorino da Feltre e la sua scuola: umanesimo, pedagogia, arti. Atti del Convegno (Venezia-Feltre-Mantova 1979). Firenze 1981.

Gianni Volpe, Rocche e fortificazioni del ducato di Urbino. o. O. (Fossombrone) 1982 (Zeichnungen, Bauaufnahmen, Fotos, Bibliographie).

Aby Warburg, Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanija zu Ferrara. In: Atti del X. Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma [1912]: L'Italia e l'Arte Straniera. Rom 1922, 326/327.

Gianni Volpe, Case e Campagna tra Montefeltro e Adriatico. Urbino 1993.

Martin Warnke, Hofkunst. Köln 1985.

Siegfried Weber, Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance. Heidelberg 1998.

Allan Stuart Weller, Francesco di Giorgio Martini. 1439–1501. Chicago 1943.

Winterberg = Piero della Francesca, Libellus de cinque corporibus regularibus. Herausgegeben von C. Winterberg. Straßburg 1899.

Manfred Wundram, Frührenaissance. Baden-Baden 1970.

C. Zappieri, siehe Sizeranne, 1978.

F. Zuccardi, siehe Baldi, 1824.

Anmerkungen

Anmerkungen zu: Einleitung

1 Burckhardt, 1953, 70.
2 Vor allem in der Zeitschrift ›Annales‹. Hg. von der Ecole des Hautes Etudes Sociales. Begründet von Marc Bloch und Lucien Febvre. Schlüssel-Dokument der Geschichts-Auffassung der ›Annales-Schule‹: Marc Bloch, Apologie der Geschichte oder Der Beruf des Historikers. Hg. von Lucien Febvre. Stuttgart 3. Auflage 1992. Alein Boureau, Propositions pour une histoire restrainte des mentalités: Annales ESC novembre–dicembre 1989 n. 6, 1491/1504.
3 Siehe dazu: Peter Reinhard Gleichmann, Zur historisch-soziologischen Psychologie von Norbert Elias. In: G. Jüttemann (Hg.), Wegbereiter der Historischen Psychologie. Weinheim 1988, 451/462.
4 Zur Methode siehe Roland Günter, Amsterdam – die Sprache der Bilderwelt. Berlin 1991.

Anmerkung zu: Chronologie

1 Zu den Grafen von Montefeltro von 1150 bis 1350: Franceschini, 1970.
2 Dante XXVII, 67–129.
3 1322 wird berichtet: »Die Urbinaten … erhoben sich als ganzes Volk (a popolo) gegen den Grafen Federigo, Sohn des Herrn Guido von Montefeltro, ihres Signore, der ihnen ziemliche Lasten auferlegte … Als dieser sah, daß er sich in der Fortezza nicht mehr halten konnte, …, und das in Rage geratene Volk tötete ihn und seinen Sohn«, (zitiert von: Tommasoli, 1978, 32).
4 Die Familie Malatesti bestreitet die für die Erbfolge wichtige Legitimität mit einer anderen Version: er sei ein Sohn von Bernardino Ubaldini della Carda, dem Ehemann einer unehelichen Tochter von Guidantonio. Dies behauptet auch der zeitgenössische Autor Bisticci, 1951, 214.
5 Tommasoli, 1978, 296.
6 » dazu Günter, 1988.
7 Soranzo, o. J.
8 1454 für ehelich erklärt.
9 Tommasoli, 1978, 139.
10 Tommasoli, 1978, 143.
11 Tommasoli, 1978, 164/6.
12 Tommasoli, 1978, 181.
13 Eiche, o. J. 24.
14 Eiche, o. J. 24.
15 Eiche, o. J. 24.
16 Eiche, o. J. 24.
17 Tommasoli, 1978, 193.
18 Tommasoli, 1978, 195.
19 Tommasoli, 1978, 204.
20 Castiglione, 1986, 17/18.
21 De Toni, 1966.
22 Castiglione, 1986, 79.
23 Diario, 1856.
24 Garavini, 1906/1908.
25 Assemblee, 1911, 118.
26 Siehe dazu: De Carlo, 1966. Sichirollo, 1972.

Anmerkungen zu: Militär und Kriegs-Wirtschaft

1 Herzfeld/Landucci, 1978, 211.
2 Herzfeld/Landucci, 1978, 185.
3 1555 Lavatorio con tintoria per la lavorazione della lana. Dann städtisches Lager-Haus für Getreide und Öl (Magazzino per il grano e l'olio al servizio della città, ›Orto dell'Abbondanza‹). 1737 Glas-Manufaktur (fabbrica di vetri). Dann verfällt die Anlage und wird mit Erde bedeckt. Ein Modell des Pferde-Stalls von Gastone Buttarini im Maßstab 1:50 steht im Foyer des Istituto Statale d'Arte. Im ersten Obergeschoß hat das Gebäude einen Fußboden aus Ziegel-Steinen. Siehe dazu: Bruscia, 1990.
4 Paltroni, 1966.
5 Sie bricht 1472 ab.
6 Paltroni, 1966, 45/46.
7 Bisticci, 1951.
8 Lancia francese: unità formata ordinarimente da sei guerrieri, cioè il cavaliere in armutara pesante e armato di lancià, lo scudiero con una corta daga, due arcieri o balestrieri, un valletto e un paggio, tutti a cavallo. Lancia borgognona: unità formata da nove combattenti, di cui sei a cavallo, cioè il cavalier, uno scudiero, un paggio a tre balestieri; tre a piedi, un balestriere, un archibughiere e tre picchiere (GDL VIII, 733/4). Sercambi, III–43: [Il duga di Milano] del mese di settembre di 1401, ebbe a sua stensa et a suo soldo piu di VI. m [mila] lancie, et tucto dì di nuove condurne. Giovanni Cavalcanti, 7: S'accordo con Martino, sommo pontifice, con patti d'uscire di Bologna, dandogli il papa lance 400 (GDL VIII, 733). Guicciardini, I–71: De' quali [uomini d'arme] ciacuno ha, secondo l'uso francese, due arcieri, in modo che sei cavalli sotto ogni lancia (questo nome hanno i loro uomini) si comprendono.
9 So unter Bernardino degli Ubaldini (gest. 1434), der für Graf Guidantonio das Heer führt.
10 Giovanni Bacci erwähnt, daß Federico »gewöhnlich alle Nebeneinkünfte … aufbewahrt und sie seinen Freunden und Leuten gibt« (Ginzburg, 1981, 188; ASF, MAP, XXIX, 144, 1476).
11 Siehe dazu:Brunner, 1887, 1/38.
12 Machiavelli, Storie fiorentine, I, 136/46; Principe, Kapitel XII.
13 Pii secundi, 1959. Vogt, 1856/63.
14 Tommasoli, 1978, 189.
15 Tommasoli, 1978, 335.
16 Herzfeld/Landucci, 1978.
17 Herzfeld/Landucci, 1978, 41/43, siehe auch 144, 156, 160.
18 Herzfeld/Landucci, 1978, 46.
19 Herzfeld/Landucci, 1978, 49.
20 Herzfeld/Landucci, 1978, 53.
21 Herzfeld/Landucci, 1978, 24/25.
22 Die Verdoppelung des Prinzips, nämlich Geschosse mit Pulver zu füllen und dann zu zünden, ist in dieser Zeit technisch weder denkbar noch realisierbar.
23 Camillo Agrippa, Trattato di sciencia d'arme. Con un dialogo di filosofia. Rom 1553. Venedig 1602. Großherzog Cosimo Medici gewidmet.

24 Herzfeld/Landucci, 1978, 42. – Luca Landucci in seinem Tagebuch: »Und am 15. November 1479 nahm der Herzog von Kalabrien Colle di Valdelsa. Er lag ungefähr sieben Monate davor, ehe er es haben konnte. Er feuerte 1024 Bombardenschüsse ab, zerstörte den größten Teil der Mauern; hierauf gingen sie [die Feinde] ins Quartier« (Herzfeld/Landucci, 1978, 50).

25 Maltese, I, 1967, 56.

26 Seit der frühen Kaiser-Zeit hat das römische Heer berittene Bogen-Schützen.

27 Paltroni, 1966, 130.

28 Zu den »Protektionskosten«, die die Bevölkerung der Städte und der Länder an das Militär zahlt, siehe: F. C. Lane, Venice and History. Baltimore 1966, 373/428.

29 Maltese, 1967.

30 Eine vergleichbare Bau-Tätigkeit in diesem Bereich gab es nur am Anfang des 13. Jahrhunderts, als in Mittelitalien die ummauerten Militär-Städte (città murate) entstehen (siehe Günter, 1985, 131).

31 Zusammenfassend dazu: Volpe, 1982.

32 In Santarcangelo di Romagna noch heute vor der Stadtmauer.

33 Schumacher, 1949, 55/61.

34 »Queste si chiamono Torricini del vulgo in vece di Torricine, cioè picciole torri, e ciò per esser molto strette, avuto risposto alla grande altezza loro« (Baldi, 1724/1587, 58/59). Man notiert ihre große Höhe.

Anmerkungen zu: Das Militär und die Welt seiner Zeichen und Bilder

1 Polichetti, 1986, Plan 7. In den Fugen des Ziegelwerkes kann man noch sehen, daß über den Fenstern dort, wo sich heute das zweite Obergeschoß befindet, einst ein Zinnenkranz die Fassade bekrönte. Diese Zinnen verschwanden bei der Aufstockung nach 1536. Im obersten Geschoß an der Südseite sind die ghibellinischen Formen im inneren Umgang noch sehr gut erkennbar. Auch an einigen anderen Stellen. Von den Zinnen der Türme an der Westfassade blieben am Dach einige erhalten.

2 Antonio da Mercatello »Et quello che da longo vedi prima / Dai palle d'oro su li nichi in cima« (zitiert von Rotondi, 1950, I, 442).

3 Baldi, 1725, 69.

4 Der Mercatale-Platz liegt auf 415 m. ü. NN.

5 Bo, 1982, 7.

6 Ludovico Carbone, einige Monate nach dem Tod Battista Sforzas im Jahre 1472: »Quid dicam de architectandi, fabricandi, aedificandique solertia tua quam in superbissisimo isto et augustissimo palatio pro te fers manifestissimeque ostendis: quod colterorum omnium structuram facile exuperabit: et parietum crassitudine et testudinum arctis compagibus Castellum quoddam munitissimum verius dici potest« (zitiert von Rotondi, 1951, I, S. 220).

7 Baldassare Castiglione: »una città in forma di palazzo« (Castiglione, 1, II, 1972, 33; Castiglione, 1986, 16). – Rotondi hat wohl zu Recht darauf hingewisen, daß sich hier der Stereotyp der mittelalterlichen Außendarstellung der Stadt wiederholt, den wir oft in Bildern finden: Eine Turm-Stadt, die mit einer Himmels-Stadt verglichen wird. Dafür zitiert er eine Lobes-Hymne auf diesen Blick, die Porcellio de' Pandoni (um 1405, bis nach 1485) kurz nach 1474 schreibt: Stand geminae in coelum turres, quibus aureus orbis, / Summa tenens, terras sole irradiante refulget (zitiert von Rotondi, 1950, I, S. 221).

8 Heydenreich/Lotz, 1974, Abb. 129. Kruft/Malmanger, 1977.

9 So sieht man es heute noch in Florenz: an der Casa Spini an der Piazza Santa Trinita (1289), an der hohen Garten-Mauer des Palazzo Medici (1444) und in Siena in der Stadt-Ansicht von Ambrogio Lorenzetti im Palazzo Pubblico (1338) sowie im Palazzo Salimbeni.

10 Federico, Arti, 1986, Abb. nach S. 104.

11 An der Ost-Seite des Treppen-Podestes im ersten Geschoß hat das Fenster, das Aussicht auf San Francesco bietet, eine Umrahmung: Waffen, Bündel mit Pinien-Zapfen, Mohn-Kapseln, Granat-Äpfel, Eicheln, Ähren. Unten links Flöten. Oben Schilde. Krieg und Frieden, beide ideologisch miteinander verknüpft. Oben ein Wappen-Schild. Darunter Gebälk mit antikem Ornament. – Die wirkungsvollste Inszenierung eines Waffen-Portals wird im Zusammenhang mit der großen Treppe aufgeführt: sie lenkt den Blick zur Tür des Saales der erotischen Geschichten (Salone della Jole) und präsentiert ein Portal des Krieges. Auf ihm breiten sich nach Art der festlichen Ehren-Bögen anstelle von Fruchtgehängen nun Kriegs-Geräte aus: Schwerter. Bücher, die wohl Kriegs-Technologie beschreiben. Ein Helm. Pfeile. Eine Fackel als Nacht-Beleuchtung. Schilde. Und als Signal-Instrumente eine Trommel und Trompeten. Kanonen. Als Zeichen der tiefen magischen Verankerung dieses Teils der Welt: Sphingen. Ein antikes Flügel-Gesicht. Vasen. Frucht-Gehänge. Helm und repräsentative Ritter-Rüstung. Wappen-Schilde mit Herzogs-Wappen, gekreuzt Schwert und Stab. Ein Buch. Der Hosenband-Orden mit der Aufschrift HONNI SOIT QI MAL I PENSE. Darunter ein geschlossenes Buch. Ein Helm mit einer weiblichen Sphinx. Zwei gekreuzte Schilde: der obere repräsentativ, der untere wohl nur funktional. Ein Köcher mit Pfeilen. Ein Beil und die Schlag-Waffe Morgenstern. Schilde mit Schwertern. Fackel-Schild-Schwert. Eine große Trommel. Trompete und Pfeifen. Eine weitere Trommel. Ein Rundschild mit Schwertern. Kanonen und ein geflügelter Löwe. – Im Saal der Abend-Gesellschaften zeigt das Süd-Portal eine reiche Waffen-Umrahmung. In den Spiegeln: Geflügelter Löwe. Schild. Fackel. Flöte und Pfeifen. Offenes Buch. Schild mit Fackel und Schwertern. Römische geflügelte Frau (Feld-Zeichen). Helm. Zwei Schilde übereinander. Helm. Köcher. Herzogs-Wappen. Oben Girlanden mit geflügelten Engel-Köpfen. Im Gebälk Delphine und Vasen. – Im Tanz-Saal ist das West-Portal das kriegerischste von allen Waffen-Portalen. Oben Wappen. Bärtiger Löwen-Flügel-Mann. Gekreuzte Schilde, Schwerter, Köcher mit Pfeilen. Jagd-Horn. Feuer-Wurfbeutel. Kriegs-Werkzeuge. Rüstungen. Feld-Zeichen. In der Mitte das Herzogs-Wappen. Wahrscheinlich entstand das Portal unter Guidobaldo um 1500. – Im Schlaf-Zimmer gibt es in der Intarsia-Tür am Süd-Portal zwei Schilde mit Lanzen und Köchern voller Pfeile.- Im Saal der Engel: Intarsia-Portal zum Audienz-Raum. Unten rechts öffnet sich ein Gitter eines Schrankes und wir sehen eine Rüstung. Links unten dieselbe Rüstung. – Im Saal der Jole haben erscheint in jeder Fenster-Umrahmung das Gesicht eines Kriegers.

12 Ausgestellt auf dem ersten Podest der Großen Treppe; im Saal östlich der Bibliothek an der Südwand.

13 Die Dimension der Nische entspricht nicht der Größe der Statue.

14 Bisticci, 1951, 191.

15 Unter den 36 Biograiphen sind vier römische Kaiser, drei Feldherren aus der außereuropäischen Geschichte, die Mehrheit aber aus der Zeit der Republik. Petrarca schreibt 24 Biograiphen, die weiteren zwölf fügt nach seinem Tod sein Schüler Lombardo della Seta hinzu. 1379 ist das Werk abgeschlossen. Lombardo, der es abschließt, widmet es Francesco, weil dieser die Arbeit bezahlt hatte. In der Widmung erwähnt Lombardo die Fresken (A. 16. Jh. durch Brand zerstört; zweiter Zyklus um 1538/1540).

16 Den Auftrag, die Themen zu entwickeln, erhalten 1413 Pietro di Pecci, Doktor des Rechts und Lektor an der Hochschule von Siena, und Cristoforo d'Andrea, Kanzlist von Siena. Maler ist Taddeo di Bartolo.

17 Mommsen, 1952; Sprigath, 1968.

18 Hansmann, 1991.

19 Vergleiche dazu die römischen Bögen in den nahen Städten Fano und Rimini sowie das Triumph-Tor für den König Alfonso am Castelnuovo in Neapel. – Heydenreich/Lotz, 1974, Abb. 129.

20 Herzfeld/Landucci, 1978, 24/25.

21 Alatri, 1949, 73/74.

22 Dazu:

23 Brief an den Dogen Ende August 1474. Ha ricevuto la lettera sulla guerra contro i Turchi, di cui la Serenissima sostiene così validamente ilpeso. Ha sempre fatto il possibile perché si giungesse a concludere una lega generale contro i Turchi, ed anche a Napoli e a Roma, dove si è recato recentemente, ha insistito. Del resto la sua opera non è necessaria, data la ottima disposizione del papa e del re di Napoli per la difesa della pace d'Italia e della fede christiana. (Alatri, Resumee, 1949, 29).

24 Alatri, 1949, 34/35.

25 Dazu: Ginzburg, 1981. Um 1750 hängt das Bild in der Sakristei des Domes, seit 1916 befindet es sich im Museum.

26 Bacci finanziert, mit ähnlicher Intention, auch die Fresken der Legende des Kreuzes (1453–1466 von Piero della Francesca) in der Franziskaner-Kirche in Arezzo.

27 Bernardino Baldi (1590): »... perciocche siccome appare della merlatura, i vani della quale sono rimurati, fu disegno di cinger tutta la fabbrica di merli a guisa di castello, e ciò per accompagnar il formimento della fabbrica vecchia, la quale in luogo di tetto avera merli di questa forte. Ma giudicandosi poi che ciò non fosse per esser nè utile, nè vago: si risolverono di fare, che il tetto sporgesse in fuori con quell' ornamento, che oggi vi si vede« (Baldi, 1724, 69).

28 Girolamo Genga, 1476–1556, Maler und Architekt aus Urbino. Zu Genga siehe Pinelli/Rossi, 1971.

29 Herzfeld/Landucci, 1978, 66/67. – Zum Mausoleum siehe: Fehring, 1956, 82/108.

Anmerkungen zu: High-Tech-Ausstellung

1 Zur Technologie in Urbino siehe: Promis, 1841.

2 Frommel/Adams, 1994.

3 In den mittelalterlichen Tier-Büchern steht der Strauß symbolisch, ähnlich dem Schwan, für den frommen Heuchler. Diese Bedeutung ist an dieser Stelle nicht gemeint.

4 Im Wappen der Stadt Leoben in der Steiermark erscheint der Strauß mit dem Hufeisen als Symbol einer hochentwickelten Eisen-Industrie.

5 Nur zwei Tafeln blieben an Ort und Stelle erhalten, je eine in der Süd- und in der West-Fassade. Die anderen sind museal ausgestellt in drei Räumen östlich der Bibliothek. – Giovanni Santi nennt in seiner Cronaca (nach 1482) als Ausstattung: »Di bellici instrumenti quanto grande/Hebbe inuention ...« (zitiert von Rotondi, 1950, I, 445). Manno, 1986. – Um 1750 sind die Relief-Bilder stark angewittert und beschädigt. Daher werden sie abgenommen und im Inneren des Gebäudes in Sicherheit gebracht: unter dem Dach im oberen Umgang des Innenhofes (sopralogge). Dort bilden sie dann einen Teil eines neugegründeten frühen Museums: Sie dienen als Fuß für die Epigraphien des ›Museo di antiche iscrizioni‹. – Auch nach ihrer Orts-Versetzung genießen die Relief-Bilder hohe Wertschätzung. Das Zeichen dafür ist die Tatsache, daß ein Architekt aus Rimini, Giovan Francesco Buonamici, offenbar im Zusammenhang mit der Neuaufstellung den Auftrag erhält, weitere Szenen mit zeitgenössischer Technologie zu entwerfen. Diese Stein-Reliefs werden 1756 aufgestellt. Sie zeigen einen Wandel der Interessen: nun steht nicht mehr die Kriegs-Technologie im Mittel-Punkt, sondern die wichtigen Elemente, mit denen zeitgleich in Europa die frühe Industrialisierung beginnt: Die Nutzung Wasser-Kraft, die der Energie von Mensch und Tier weit überlegen ist, bezeichnet die erste Phase der industriellen Energie-Erzeugung. Der zweite Bereich sind Flaschen-Züge. Sie bezeichnen die Findigkeit im Ausnutzen einer Kraft. Anwendungs-Gebiete sind vor allem der Schwer-Transport in der Vertikalen, insbesondere an Bauten. – Die Technologie-Reliefs bleiben im oberen Umgang bis nach 1954. Um 1990 werden sie in den beiden kleineren Räumen, die der Bibliothek folgen, ausgestellt.

6 Luca Pacioli (1497): »›Mathematice enim scientie sunt in primo gradu certitudinis, et naturales sequuntur eas‹. [so schon Aristoteles und Averroes] Sonno, commo è dicto, le scientie e mathematici discipline nel primo grado de la certezza, e loro sequitano tutte le naturali.« Archimedes arbeitet für das Vaterland: an Kriegs-Maschinen. »... che la defensione de le grandi e piccole republiche, per altro nome arte militare appellata, non è possibile senza la notitia de geometr[i]a, arithmetica e proportione egregiamente poterse con honore e utile exercitare. ...« Daher waren die Römer so siegreich. Das läßt sich bei Livius, Dionysius, Plinius lesen. »Da le quali Ruberto Valtorri, peritissimo ariminese, quelle ch'è in la degn'opera sua De instrumentis bellicis intitulata e a lo illustre S. Sigismondo Pandolfo dicata, tutte trasse. E de dicte machine e instrumenti ad literam, commo in suo libro dicto ariminese pone, e de molte altre più asai la felicissima memoria del congionto e stretto affine de Vostra Celsitudine, Federico Feltrense, illustrissimo duca de Urbino, tutto el stupendo edificio del suo nobile e admirando palazzo in Urbino, circumcirca da piede in un fregio de viva e bella pietra, per man de dignissimi lapidici e scultori ordinatamente feci disporre.« Barocchi, I, 1971, 61, vor allem 63.

7 Mariano di Jàcopo Vanni, detto il Taccola (Siena 1381-um 1458). F. D. Prager/G. Scaglia, Mariano Taccola and his Book ›De ingeneis‹. Cambridge/London 1972. Taccola, De Machinis. Hg. von E. Knobloch. Baden-Baden 1984.

8 Roberto Valturio (Rimini 1405–1475), Gelehrter und Diplomat, Abbreviatore apostolico presso la curia romana, dann Mitglied des Rates von Sigismondo und von Roberto Malatesta. Robertus Valturius, De re militari. Veronae 1472.

9 Nicolò Tartaglia (Brescia 1499, bis Venedig 1557), Mathematiker, heißt Nicolò Fontana, erhält den Beinamen Tartaglia wegen eines Sprach-Fehlers. Sehr armer Herkunft, praktisch Autodidakt, gelingt es ihm, schon in seiner Zeit ziemlich bekannt zu werden. 1521 ist er Mathematik-Lehrer in Verona, 1534 geht er nach Venedig, bis zu seinem Tod lebt er dort. Er widmet sich der Ballistik und berechnet, daß der daß der weiteste Schuß einer Kanone bei einem Winkel von 45 Grad erfolgt. Weiterhin untersucht er Explosions-Stoffe.

10 Der Toskaner Biringuccio faßt in einem Buch zur Technik des Feuers das angehäufte Wissens zusammen. Vannoccio Biringuccio (Siena 1480–1539?), Mathematiker, Natur-Forscher und Untersucher der Mechanik. Reist durch Italien und Deutschland und übt dabei einen Beruf des Gießers (›fonditore‹) und des Bergwerks-Technikers (›tecnico minerario‹) aus. 1529 ist er im Dienst der Republik in Florenz. Für sie gießt er die berühmte Kanone ›Lionfante‹, Dann arbeitet er in Rom als Meister in der päpstlichen Gießerei und bei der päpstlichen Artillerie. Er verläßt die empirische Erfahrung, die bis dahin in der metallurgischen Chemie herrschte, und wird ein Vorläufer der modernen Technik. Seine zehn Bücher ›Pirotecnica‹ (Venedig 1540) handeln über die Metalle, die Bergwerke, über das Gießen von Mineralien, die Reinigung des Goldes und des Silbers, über das Gießen von Geschützen, über Glocken und Statuen, über Feuerwerks-Pulver u. a. Es ist die erste vollständige Untersuchung über Minerale und Metallurgie. Es kennzeichnet sie ein Reichtum und eine Genauigkeit der technischen Beschreibungen und vor allem die Tatsache, daß der Autor völlig auf die bis dahin üblichen esoterischen und magischen Formeln der Alchimisten seiner Zeit verzichtet.

11 In Urbino ist er ausgiebig mit den Schmuck-Elementen am Gebäude beschäftigt.

12 Maltese, 1959. Maltese, 1967.

Anmerkungen zu: Einkommen und Investitionen

1 Kaufkraft-Vergleich. Wir können uns Federicos Umsatz-Ziffern durch militärische Tätigkeit nicht vorstellen, wenn wir keinen Vergleich zu heutiger Kauf-Kraft versuchen. Walter Tommasoli (1978, 59), Historiker und Biograph Federicos, berechnete überschlägig den Wert der Summen ungefähr nach heutigem Geld: Wenn wir einen ›Fiorino‹ oder Ducato mit rund 200 DM (1987) ansetzen, dann sind 10.000 Dukaten rund 2 Millionen DM.

2 Zum Vergleich: 1440 erhält der Sforza von Florenz für das Jahr 1441 80.000 Dukaten (Machiavelli, 1987, 336).

3 Für 800 Reiter-Gruppen und 400 Fußsoldaten-Gruppen.

4 Als Bartolomeo Colleoni, angeworben von Florentiner Emigranten, 1467 gegen Florenz ziehen will, wird der Vertrag mit Federico in aller Eile verlängert.

5 Dafür stellt Federico im Frieden eine Compagnia von 325 Bewaffneten und 325 Infanteristen (Fanti), im Krieg jeweils 600 und 600.

6 Tommasoli, 1978, 303. Gewiß für weniger Soldaten.

7 Besonders säumig zahlt ausgerechnet Florenz. Um ausstehendes Geld zu erhalten, bleibt Federico 1449 noch in Diensten der Republik. Als dann aber diplomatische Mahnungen nicht fruchten, greift Federico zu einem archaischen Mittel der Kriegergesellschaft: er läßt beim Transit durch sein Territorium Wagen von Florentiner Händlern beschlagnahmen, um die Zahlung zu erzwingen.

8 Tommasoli, 1978, 289/290.

9 Für den Kauf des strategisch wichtigen Fossombrone (1444/45) zahlt Federico 13.000 Golddukaten (26 Mio. DM) innerhalb von vier Jahren, plus Zinsen (1446 1.000, 1447 750, 1448 500 und 1449 250 (Tommasoli, 1978, 57/58).

10 Bisticci, 1951, 224/6. Siehe auch: Tommasoli, 1978, 219.

11 Siehe dazu allgemein: Elias, 1981.

12 Diese Entwicklung ist noch nicht genau untersucht. Ein gutes Beispiel dafür wären die Malatesta und ihr Herrschafts-Bereich.

13 Tommasoli, 1978, 209.

Anmerkungen zu: Der Diplomat und sein Prestige-Symbol

1 So gibt es auch trotz politischer Feindschaften zwischen Städten und Staaten rege geschäftliche Beziehungen. Ein Beispiel dafür ist der Zusammenhang zwischen den Strozzi in Florenz und dem König von Neapel.

2 Bisticci, 1951.

3 Das französische Heer besitzt Kanonen-Rohre aus Bronze, die länger und damit zielsicherer sind, anstelle von Stein-Kugeln schießen sie nun Eisen-Kugeln, statt der langsamen Ochsen ziehen die schnelleren Pferde die Geschütze, damit ist das Heer beweglicher: die Geschütze sind nun fast ebenso rasch wie die Heere. Der Abstand zwischen den Schüssen ist kurz. Was früher in Tagen geschah, geschieht nun in wenigen Stunden (Francesco Guicciardini, Storia d'Italia).

4 Eine Bruderschaft beauftragte Paolo Uccello, die Bilder zu diesem Altar anzufertigen. Er malt nur die kleinen Darstellungen im Aufsatz (Predella): die blutrünstige antisemitische Erfindung des Hostien-Frevels. Dann reist er ab, vielleicht, weil er Bedenken hat, einen solchen Auftrag, der sich propagandistisch gegen eine Volks-Gruppe richtet und mitten in ihrem Viertel steht, auszuführen. Dann klopfen die Mitglieder der Bruderschaft bei Piero della Francesca an: er möge für den Altar das große Tafel-Bild malen. Dieser reist auf ihre Kosten 1469 nach Urbino. Sie verhandeln, aber es kommt nicht zum Vertrag-Abschluß. Warum? Ist Piero, der Volks-Bewegung in seiner Heimat-Stadt Sansepolcro nahestehend und ein aufgeklärter Geist, ist vielleicht, ähnlich wie Paolo Uccello, mit dem umstrittenen Thema nicht einverstanden. Jahrelang wird mit mehreren Malern verhandelt. Ohne Vertrags-Abschluß Nach langer Distanz läßt sich schließlich, im Jahr seines größten Erfolges (1474) der neu ernannte Herzog Federico sowohl für Verhandlungen mit Künstlern wie auch für eine Teil-Finanzierung gewinnen. Aber auch er hat Schwierigkeiten. Warum? Justus van Gent, kein Hofmaler, aber dem Hof verbunden, erhält den Auftrag.

5 Tommasoli, 1978, 305/9.

6 Bisticci, 1951, 196.

7 »Die guelfischen Bankiers von Florenz, die nach Montaperti vertrieben worden waren, waren die finanziellen Architekten des endgültigen Ruins des Hohenstaufen-Unternehmens. Ihre großen Darlehen – insgesamt 200.000 livres tournois – ermöglichten die angevinische Eroberung des Regno.« (Anderson, 1979, 181/182).

8 In seinem außenpolitischen Denken gibt es kein nationales Modell aus ghibellinischer Erfahrung, etwa aus der Tradition Kaiser Friedrichs II. oder Frankreichs (siehe dazu Anderson, 1979, 177/8).
9 Alatri, 1949, 18/20, 27.
10 Alatri, 1949, 57.
11 Alatri, 1949, 57.
12 Alatri, 1949, 41/42. Solche Hunde malte Piero della Francesca 1451 im Fresco in der Sakristei der Franziskaner-Kirche in Rimini: Es stellt Sigismondo Malatesta in seiner Residenz mit zwei edlen Hunden dar.
13 Alatri, 1949, 47.
14 Alatri, 1949, 51/52 zeigt einen Brief Federicos an Matthias Corvinus: »Esempio di lettera piena di errori e di incertezze, con correzioni sbagliate, certamente copiato da un originale oscuro.«
15 »Quali dopo molto ragionamento hanno concluso questo Ill/mo Signore et ogni se ne farà contratto … Andando lo Ill/mo Signore a spasso lì per una certa sala cum una grandissima comitiva di giente si voltò et dixe: ›Certamente vox populi, vox Dei; io ho cercato con ogni mia industria che sia pace et unione in Italia …‹« (Matteo da Volterra an den Marchese von Mantua am 9.3.1482; zitiert von Tommasoli, 1978, 338).

Anmerkungen zu: Politische Ikonographie

1 Maltese, 1967, 295.
2 Bisticci, 1951, 200.
3 Nördlich der Alpen ist es meist die Virtuosität.
4 Alatri, 1949, 57.
5 Alatri, 1949, 57.
6 Herzfeld/Landucci, 1978, 61. Ein Ducato hat umgerechnet (1987) den Wert von 200 DM. Das Pferd kostet dann rund 20.000 DM.
7 Herzfeld/Landucci, 1978, 64.
8 Die meisten Besucher bringt Federico in anderen Häusern oder in Gaststätten unter.
9 Allerdings mögen die Toskaner allzugroßen Stolz, wie ihn die Spanier haben, nicht gern (Herzfeld/Landucci, 1978, 10).
10 Herzfeld/Landucci, 1978, 38/40.
11 Zum Beispiel in Florenz (Herzfeld/Landucci, 1978, 40).
12 Die Girandola ist ein Feuerwerk, das jedes Jahr zum Fest des hl. Johannes des Täufers auf der Piazza stattfindet. Vasari: »ein Gerüst voller Feuerräder und Raketen und anderen Feuerwerkskörpern; welche Girandola bald die Form einer Kirche, bald eines Schiffs, bald von Felsen und manches Mal einer Stadt oder einer Hölle besaß, wie es dem Erfinder gefiel«. (Vita di Tribolo. Ediz. le Monnier, Band X, 274; Herzfeld/Landucci, 1978, 40).
13 Vasari erklärt die Geisterchen und die Riesen eines Festes in Florenz: »Einige, die sehr geübt waren im Gehen auf Stelzen, ließen sich welche machen, die fünf bis sechs Ellen hoch vom Boden waren, und nachdem sie sie umwickelt und hergerichtet hatten, stiegen sie mit großen Masken und anderer Verkleidung und nachgemachter Rüstung, so daß die Kopf und Glieder von Giganten hatten, hinaus, und geschickt gehend, schienen sie wahrhaftige Riesen: dennoch hatten sie einen, der vor ihnen herging und eine Pike hielt, auf die sich dieser Gigant mit einer Hand stützte, aber doch so, daß es schien, als wäre sie seine Waffe, nämlich eine Keule oder Lanze oder ein großer Klöppel, wie ihn Morgante, nach den Romandichtern, zu tragen pflegte. Und wie die Riesen so machten sie auch Riesinnen, was sicherlich ein schöner und wunderbarer Anblick war: Die Spiritelli, nachher, waren von diesen verschieden, denn, ohne andere Form als die eigene, gingen so auf besagten fünf und sechs Ellen hohen Stelzen, so daß sie wirklich Geister schienen … Und man erzählt, daß einzelne, ohne sich irgendwie zu stützen, in solcher Höhe vortrefflich gingen: Und wer mit florentinischen Gehirnen jemals zu tun gehabt, der wird, das weiß ich, darüber sich nicht wundern …« (Vita del Cecca. Band V, 40; Herzfeld/Landucci, 1978, 40).
14 Alatri, 1949, 86.
15 Federico bedankt sich dafür mit einem Brief vom Ende August 1472 (Alatri, 1949, 84/85).
16 Federico bedankt sich für die Übersendung des Textes in einem Brief (Alatri, 1949, 96/97).
17 Bo, 1985, Abb. S. 70.
18 Federico verwendet das Herzogs-Wappen jedoch nicht ständig in dieser Fassung.
19 Paolo Dal Poggetto, in Polichetti, 1985, Abb. S. 703, 707.
20 Alatri, 1949.
21 Der Vorgang ist noch nicht untersucht.
22 Paolo Dal Poggetto, in Polichetti, 1985, Abb. S. 703, 707.
23 Herzog Francesco Maria della Rovere (1490–1538) wählt die drei Obelisken, die einst im römischen Zirkus am Wende-Punkt der Renn-Strecke standen (›Metae‹) als Zeichen für sein Wappen und als einzeln stehendes Symbol. Sie bedeuten: Tugenden sind in der Mitte abzuwägen. Die ›Metae‹ erscheinen auch im Audienz-Raum im Fußboden der Kapelle. Im kleinen Raum im spätere angefügten, vorspringenden westlichen Bau im Fries des Spiegel-Gewölbes. Im Bürokratie-Trakt im Alten Appartement.
Der Lorbeer-Kranz mit vier Eichen-Zweigen bezeichnet die Familie Della Rovere.

Anmerkungen zu: Federico in gemalten Bildern

1 Baldassare Castiglione schreibt um 1507, es sei »… ein besonderer Ruhm der Italiener …, aufgezäumt gut zu reiten, hauptsächlich aber vernünftig mit wilden Pferden umzugehen und Lanzen zu stechen und zu brechen …« (Castiglione, 1986/um 1507, 47).
2 Segarizzi, 1913, 169/170, 186. Typographische Fassung des Psychogramms von R. G.
3 Sangiorgio, 1982.
4 Federico heiratet 1460, mit 38 Jahren, in zweiter Ehe Battista Sforza, die Tochter des Stadt-Herrn von Pesaro, Alessandro Sforza. In 12jähriger Ehe haben sie zusammen sechs Mädchen und den Erben Guidobaldo (1472–1508). Kurz nach der Geburt Guidobaldos stirbt die Mutter – mit 26 Jahren.
5 Über das Erbe von Vittoria della Rovere kommt das Bild 1631 in die Bilder-Sammlungen der Medici. Die Identifikation des Malers wird erst wieder 1834 erkannt. Das Bild hängt in den Uffizien in Florenz. – Die Datierung ist umstritten. Das berühmt gewordene Bild kann aus Anlaß des Triumphes von 1466 in Florenz entstanden sein. Oder nach dem Tod der Gattin Battista Sforza 1472: darauf

könnte die Perfekt-Form des Wortes »tenuit« in der Inschrift hinweisen.

6 Zum Bild siehe Anmerkung 4. Burgund und Flandern, beide eng miteinander verwoben, sind die Leit-Kulturen des 15. Jahrhunderts – auch in Italien. Flämisches wird teils direkt über die vielfältigen Handels-Beziehungen, teils über Venedig und das befreundete Mantua vermittelt. Um auf der Höhe der Darstellungs-Mode seiner Zeit zu sein, wirbt Federico den Flamen Justus van Gent, an. Er ist kein Hofmaler, aber dem Hof verbunden. Nach dem Tod Federicos verliert sich die Spur des Flamen. Ist es Eifersucht, daß Giovanni Santi, Raffaels Vater, den zweifellos in seiner Zeit bekannten Maler in seiner Reim-Chronik nicht erwähnt?

7 Heute im Schlaf-Zimmer Federicos im Palazzo Ducale.

8 1477 arbeitet Pedro Berruguete im Studier-Zimmer des Herzogs am Zyklus der Porträts mit Justus van Gent zusammen.

9 Bisticci, 1951.

10 Cfr. lettera 87, nota 2. Abb. in: Alatri, 1949, neben dem Innentitel. – Ein unbekannter Bildhauer zeigt Federico in einem farbig bemalten Stuck-Relief. Heute im Saal der Jole im Palazzo Ducale.

11 Gebaut wird erst nach seinem Tod in den Jahren 1483 bis 1491.

12 Die Tafel kam mit der Aufhebung der Klöster 1811 nach Mailand ins Brera-Museum. – Francesco di Giorgio Martini stellt in einem weiteren Stein-Relief einen jungen Mannes dar: es könnte Guidobaldo sein (heute im Saal der Jole im Palazzo Ducale). Von Francesco di Giorgio Martini gibt es ein Stein-Relief, das Battista Sforza zeigt (heute im Saal der Jole im Palazzo Ducale).

13 Ausgestellt im Saal der Jole im Palazzo Ducale.

14 Bisticci, 1951, 214.

15 Brief an Angelo Federico Galli nach Oktober 1473 (Alatri, 1949, 75).

16 Rotondi, 1950, I, 434/35, Anmerkung 127. – Im Herzogs-Palast in Gubbio, der sich an diesem Hof orientiert, gibt es keine solche Inschrift.

17 Ursprünglich stand die Statue wohl an einem anderen Platz. Darauf deutet ihre Dimension hin: sie ist nicht groß genug für die Nische.

18 FEDERICO URBINI DUCI OPT S R ECCLESIA VEXILLIFERO. FOEDERATORUM PRINCIPUM AC ALIDRUM EXERCITUUM IMPERATORI EXPUGNATORI. PRAELIORUM OMNIUM VICTORI PROPAGATAE DITIONIS AEDIFICIS ET MILITARIS VIRTUTIS LITERIS EXORNATORI POPULIS INSIGNI PRUDENTIA PIETATE PACE IUSTITIAQ SERVATIS DE ITALICA BENEMERENTI FRANC MARIA DUX ABNEPOS FACIVND C.

Anmerkungen zu: Die stadtbürgerliche Kultur Federicos

1 Heute des Gebäude der Universitäts-Bibliothek in der Via Saffi 1. Sichtbar erhalten blieb lediglich der spitze Bogen des Eingangs aus Hau-Steinen und das gräfliche Wappen.

2 Die städtische Verfassung von Gubbio unterscheidet sich stark von der urbinatischen und hat viel Ähnlichkeit mit der florentinischen.

3 »E divisa tutta la cittadinanza in quattro gradi, il primo de' quali raccoglie i gentiluomini più nobili, e che più splendidamente vivono. Il secondo è di mercanti, e di cittadini di professioni oneste, e non sordide. Il terzo di quelli, che fra sordidi meno sono imbrattati nell' arti meccaniche, come sono i sarti. Il quarto contiene gli artefici vili: e da tutti questi ordine sono esclusi i contadini, i servi, e gli artefici dell' arti vilissime« (Baldi, 1724/1587, 25).

4 »Di ciascheduno di questi [quattro] ordini eleggesi uno, e fassi il Magistrato de Quarturviri, o Decurioni« (Baldi, 1724/1587, 25).

5 »... il Magistrato de Quatuorviri, o Decurioni, che dalla preminenza si chiamano Priori, fra' quali quello, che viene eletto dell' ordine del primo grado, essendo superiore a gli altri, si dice Confaloniero; perciocchè a lui, nella occasione del combattere per la Patria, toccherebbe principalmente il difendere le pubbliche Insegne. A questo primo grado per eccitar il popolo alle virtù s' innalzano quelli di grado inferiori, che nella filosofia, della teologia, nella medicina, e nelle leggi s'addottorano« (Baldi, 1724/1587, 25).

6 Baldi, 1724/1587, 25.

7 Dies ist eine Unterströmung, die sich im 19. und 20. Jahrhundert erneut kräftig entwickelt.

8 Baldi: »Noi abbamo di certo, che ne'suoi primi tempi ella si reggeva in modo di Repubblica, ed alcuni antichi marmi ce l' insegnano ... Sotto il governo de consoli, e degl' Imperadori di Roma appare ch' ella si mutasse di poco, restandole inviolate le leggi municipali; onde nelle vecchie Iscrizioni si fa memoria de' Quatuorviri, e Decurioni, da' quali a modo di Repubblica ella era governata. I Goti, e Langobardi non si sa che la tiranneggiassero di maniera, che fosse distrutto il modo del suo antico governo. Sotto i Pontifici parimente si gode l'uso delle leggi patrie, finchè quell' aspetto di Repubblica, dopo l'esser venuta alle mani de' Principi Feltreschi, mutossi in monarchia, o perfetto governo d' uno solo. Il modo poi, col quale si regge Urbino, è bellisimo, ed è come un' armonia perfettissima di reggimenti migliori. Le Leggi parte sono municipali, ed antichissime, parte disposizione della ragione comune, parte decreti de' Prinicipi« (1724/1587, 25).

9 Tommasoli, 1978, 34.

10 Zitiert von Tommasoli, 1978, 34.

11 Schreiben von Matteo da Volterra, zitiert von Tommasoli, 1978, 296.

12 »Item, quia antiquitus collecta ordinaria erat trium solidorum pro libra, quae tamen aucta est ad summam quinque solidorum cum dimidio pro libra, sine deliberatione et consensu populi, cuius exactio est et fuit valde difficilis et insupportabilis, propter quod redditer sterilitate regionis, cuius occasione multi comitatini recesserunt, ut peiora minantur: ideo dignetur Dominatio Sua ipsam reducere ad summam quatuor solidorum pro libra, causa relevandi pauperes et miserabiles personas, tam civitatis quam comitatus Urbini« (zitiert von Tommasoli, 1978, S. 35/36). – Diese außerordentlichen Steuern darf der Stadtherr (Signore) in Ergänzung zu den gewöhnlichen Steuern erheben. Mit ihnen umgeht er, als Notbehelf, gewöhnlich die Tatsache, daß die Bürgerschaft das Recht hat, über Steuer-Erhöhungen zu entscheiden.

13 Tommasoli meint, die Prioren seien vielleicht von den Grafen zum Übersiedeln in ihr altes Haus (heute Hauptsitz der Universität) bewegt worden [wo sie im fremden Ambiente gefügiger waren]. Das neue Haus sei der heutige Palazzo del Comune (Rathaus) gegenüber dem Bischofspalast (Tommasoli, 1978, 47/48). Siehe auch Baldi, 1826/1587, 62/63.

14 Ein Brief von Matteo da Volterra vom 18. Mai 1480 zeigt vielleicht den Wandel der Verhältnisse. Zwei Generationen später scheint es eine Anzahl reicher Kaufleute zu geben, die entweder Kapital akkumuliert haben oder zugezogen sind. »Non si meravigli Vostra Signoria che in questa montagna (d. h. in Urbino) se habia nove de le bande di là perquè questi ciptadini sono molto mercanteschi et hamo molto mercantini in Levante et dì in dì ci sono nuove de le bande di là et hanno in fino a navi in Ancona in Pesaro che sono loro« (zitiert von Tommasoli 1978, 316).
15 Tommasoli, 1978, 50/51.
16 Zur Allianz mit den Bürger siehe auch Tommasoli, 1978, 69/70.
17 Tommasoli, 1976, 51/52.
18 Baldi, 1724/1587, 23/24.
19 Baldi, 1724/1587, 25.
20 Herzfeld/Landucci, 1978, 136, 137.
21 Bisticci, 1951, 218.
22 Bisticci, 1951, 218.
23 Vergleiche dazu für den älteren Teil den Palazzo Bardi-Busini (1415/20 von Brunelleschi; Heydenreich, 1972, Abb S. 41) (Heydenreich, 1972, Abb. 76, Abb. S. 80/81), Rathaus in Jesi.
24 Baldi, 1724/1587, 76.
25 Benevolo/Buoninsegna, 1986, 17.
26 Arduino, 1970, 177/208.
27 Alberti, 1975, IX, Kapitel 4.
28 Zu den Audienzen kommen die Besprechungen hinzu. Der unbekannte Autor des Ämterbuches verlangt etwas, das offensichtlich nicht selbstverständlich ist: »Um diese Ordnung [des Hofes, die er bechreibt] aufrechtzuerhalten, ist es notwendig, daß der Signore [Guidobaldo] jeden Tag oder dreimal in der Woche ohne Ausfall dem Haushofmeister, dem Tafelmeister, dem obersten Buchhalter und dem obersten Kämmerer ... sowie dem Generalvikar und dem Sekretär Audienz gewähre«(Ordini, 1932, 89). Dann führt er als Vorbild zwei Fürsten an, denen er gedient hat: den Herzog von Mailand, Filippo Maria Visconti (1392–1447), und Papst Pius II. (1458–1464) (Ordini, 1932 | um 1490, 89/92).
29 Bisticci, 1951, 217/218.
30 Er ist nicht der einzige, der diesen Blick hat: zum Beispiel auch Enea Silvio Piccolomini, der sich als Papst Pius II. von 1458 bis 1464 seinen Heimatort Corsignano (Pienza/Südtoskana) von dem Florentiner Architekten Bernardo Rossellino zu einem ›kleinen Florenz‹ (Palazzo Piccolomini 1459 begonnen) ausbauen läßt.
31 »... se n'andava in camera co' suoi principali e signori e gentiluomini, e con loro parlava molto familiarmente« (Bisticci, 1951, 219).
32 Bisticci, 1951, 225, siehe auch 215, 219. Ebenso der Marchese von Matua in einem Brief vom 11. Juli 1478 an Federico: »... ho ricevuto insieme cum la humanissima lettera de Vostra Excellentia el designo de la casa sua da Urbino ...« (zitiert von Carpeggiani, in: Federico, Arti, 1986, 40).
33 Bisticci, 1951, 216/217.
34 Ordini, 1932/um 1490, passim.
35 Ordini, 1932/um 1490, 40/42.
36 »... ad ogni ora del dì potevano parlare al signore loro medesimi« (Bisticci, 1951, 217).
37 »Andava ispesso a piè per la terra; e andava quando a una bottega e quando a un' altra d' uno artefice, e domandava come eglino facevano, e se mancava loro nulla, con tanta benignità che tutti l' amavano, non altrimenti che s' ami il padre e i propri figliuoli« (Bisticci, 1951, 217 vgl. auch 121, 215,/216, 216).
38 Ordini, 1932/um 1490, 39.
39 Ordini, 1932/um 1490, 39 .
40 Warnke, 1985, 143.
41 Neapel ist ein Sonderfall.
42 Warnke, 1985, 143.
43 Eine komplexe Fein-Analyse dieser großfamiliären Bezüge mit ihrer Synthese von Patriarchalischem und großer relativer Selbständigkeit aller einzelnen gibt z. B. Raffaels Canigiani-Madonna (um 1507; Alte Pinakothek München).
44 »La città è come una grande casa, e la casa a sua volta una piccola città« (Alberti, I, 9; Alberti, Orlandi, 1966, I, 64).

Anmerkungen zu: Die Organisations-Effizienz Federicos

1 Tommasoli, 1978, 348.
2 »El disigno de li luoghi e insieme el maestro d'esso disigno Pietro miniator, a ciò che essendo lui stato personalmente vedere il tutto il possa anche essere ultra la pictura bona instrutione a Sua Excellentia« (Sigismondo dei Conti, zitiert von Tommasoli, 1978, 348/9).
3 Das Tage-Buch des Luca Landucci im Florenz des 15. Jahrhundert zeigt an vielen Stellen den Zusammenhang von Kriegs-Ökonomie und bürgerlichem Leben (Herzfeld/Landucci, 1978).
4 Bisticci, 1951, 194.
5 Tommasoli, 1978, 306.
6 Bisticci, 1951, 208.
7 Rotondi, 1950, I, 432/32. Letzeres 1473 am Hofe in Neapel.
8 Tommassoli, 1976, 296; 1478/79. Zu Francesco di Giorgio Martini: Papini, 1946; Maltese, 1959; Giorgio M., 1967; 1970, Fiore, 1978. Siehe auch Taccola, 1971; 1984; 1984.
9 Zu Francesco di Giorgio Martini: Papini, 1946; Maltese, 1959; Giorgio M., 1967; 1970, Fiore, 1978.
10 »... perchè avendo alle spese sua cinquecento bocche o più« (Bisticci, zitiert, 1951, 215).
11 »La casa sua non si governava altrimenti che si governi una casa di religiosi« (Bisticci, 1951, 215).
12 Polichetti, 1986. 1986 sind (endlich!) großenteils die Bereiche des Gebäudes der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden, die zeigen, daß auch das Haus-Wesen Federicos ein großer Wirtschafts-Betrieb mit vielen und ineinander verwobenen, gut organisierten Vorgängen ist.
13 »In prima è necessaria la diligente cura del signore, che li ordini dati siano osservati; altrimenti è perder tempo, e cosa vana a pensare da ragionare o eseguire senza essa« (Ordini, 1932/um 1490, 1).
14 Ordini, 1932/um 1490, 89.
15 Ordini, 1932/um 1490, 89/92.

Anmerkungen zu: Menschlichkeit als Lebens-Praxis

1 Bisticci, 1951, 216/217.
2 Siehe dazu: Platina, 1778; Prendilacqua, 1874; Woodward, 1923. Garin, 1958; Vittorino da Feltre, 1981; Gianetto, 1982; Gallico, 1982; Müller, 1984. Zur Rolle der Musik in dieser Erziehung: Kristeller, 1965, 153/54; Gallico, 1982,

192/94.
3 Paltroni, 1966, 46.
4 Bisticci, 1951, 219.
5 Bisticci, 1951, 215.
6 Bisticci, 1951, 216.
7 Bisticci, 1951, 217.
8 Bisticci, 1951, 217.
9 Bisticci, 1951, 221.
10 Zitiert von Maltese, 1967, 427.
11 Brief vom 11. Juli 1478, zitiert von Carpeggiani, in: Federico, Arti, 1986, 40.
12 Im Index der ›Zehn Bücher über die Baukunst‹ von Leon Battista Alberti (um 1460) gibt es das Wort »humanitas« nicht (Alberti Index, 1975/79).
13 Alberti, 1986, 12.
14 Alberti, 1986, 4.
15 »Ma s' egli era diligente e magnifico nelle fabbriche non era punto men destro nelle cose di governo e nella custodia dei poveri. Aveva egli, per valersi di mille occhi, deputato revisori per tutte le città e luoghi dello Stato (uomini di età matura e di fama incorrotta), che investigavano continnuamente se vi fossero fonculle da marito, che per povertà corressero pericolo dell' onore; altri visitarano i monasteri ed i conventi, acciò che a' servi e alle serve di Dio non mancasse cosa alcuna necessaria. Per le medesime ragioni con la medesima autorità aveva costituito altri, cura de' quali era d' investigare con ogni diligenza e segretezza i cittadini bisgnosi, e quelli particolarmente la poverta de' quali era tenuta celata dalla vergogna; i medesimi si informavano della necessità de' bottegai e de' mercanti aggravati o da debiti intollerabili o da troppo numerosa famiglia o abbattuti da qualche sinistro accidente. Nè se ne stava egli semplicemente alla sola relazione di quei deputati, ma con affabilità e dolcezza mirabile, nel cavalcare ed andare a spasso per la terra faceva chiamare a sè e talora chiamava egli stesso or questo ed or quell' altro cittadino o mercante, ed interrogavalo de' maneggi e dello stato della sua famiglia, e se per avventura s' avveniva in alcuno che avesse cominciato qualche fabbrica onorevole, si fermava ed esortavalo a finirla ed a farla bella, offerendoli aiuti, caso ne avesse mestieri, la quale sua diligenza, fu di tanta forza che considerata la difficoltà del sito, la città d' Urbino si trova fabbricata con tanta politezza ed ornata sì bene dil pietre lavorate, e fornita d' abitazioni sì comode che, data la parità, cede di poco o forse di nulla, alle città bene fabbricate nel piano ...« (Baldi, 1826/1587, II, 47/48).
16 »Dobbiamo iudicare la virtù sufficiente a conscendere e occupare ogni sublime ed eccelsa cosa, amplissimi principati, suppreme laude, eterna fama e immortal gloria.« »Nel vivere degli uomini più che di certo stimeremo vaglia la ragion che la fortuna, più la prudenza che alcun caso« (Alberti, 1434, Della Famiglia, 1960, 9). »Virtu« bedeutet bei Macchiavelli die Verbindung der physischen und moralischen Fähigkeiten des Menschen.
17 Federico: »Quanto si conviene alla conditione, e(t) laudabil fama delli n(os)tri progenitori, et anco alla condition n(os)tra« (Zitiert von: Alatri, 1949, 102).
18 Zitiert von: Alatri, 1949, S. 102.
19 Castiglione, 1986/1507, 61.
20 Castiglione, 1986/1507, 77.
21 Castiglione, 1986/1507, 78.
22 Castiglione, 1986/1507, 76.
23 Castiglione, 1986/1507 67.
24 Giorgio, 1967, II, 326.
25 Leonardo da Vinci, 1958, 15 (C. A. 76 r. a.).
26 Leonardo da Vinci, 1958, 15 (C. A. 119 v. a.).
27 Zitiert von: Alatri, 1949, S. 102.
28 Nicco Fasola 1942.
29 Bisticci, 1951, 208.
30 Bisticci, 1951, 208/209.
31 Hale, 1979.
32 Bisticci, 1951, 214.
33 Siehe dazu: Baxandall, 1984.
34 Castiglione, 1986/1507, 208 und 478 (Erläuterungen).
35 Nach einer Münze des Pisanello im Museo Nazionale del Bargello Florenz (Sizeranne, 1972, Abb. S. 24).
36 Siehe dazu allgemein: Elias, 1981.

Anmerkungen zu: Städtisches Leben

1 1994 gibt es das Haus Via dei Vasari 20 noch.
2 Maltese, 1967 (II, 294).
3 Die Architekten besitzen einen gewissen Überblick über die Handschriften wichtiger Kollegen. Francesco di Giorgio Martini: »a me non è ignoto alcuni moderni in quest' arte aver comentato e scritto« (Maltese, 1976; I, 128).
4 Die Anerkennung des Vorhandenen drückt sich auch in der Wertschätzung aus, die der florentinische Architektur-Theoretiker Leon Battista Alberti (1404-1472) für die gewundene Straße formuliert – also für den Normalfall der mittelalterlichen Straße. Typisch für die Tendenz zur Intensivierung der Erfahrungen sind die Schlüsse, die Alberti zieht: die Straße schließt sich – wie zu einem Platz; und der Beobachter nimmt die Hausfassaden besser wahr (Germann, 1976).
5 Der mittelalterliche Versuch, in Florenz Rathaus und Dom mit einer breiten Straße zu verbinden, scheitert. Diese Schneise ist ist erst im 19. Jahrhundert durchsetzbar.
6 Zur ›breiten Straße‹ siehe Simoncini, 1974. Er überschätzt allerdings, aus ideen-geschichtlicher Denkweise, die Veränderungen der Stadt in der Renaissance. Siehe auch Germann, 1976.
7 Brief des Matteo da Voltera an den Gonzaga. Zitiert in: Tommasoli, 1978, 283/284. Denn Federico möchte, daß der Papst und der König von Neapel die Militär-Verträge mit ihm ohne Veränderung erneuern. Er hat Erfolg.
8 Diese These vertreten auch Benevolo/Boninsegna, 1986, 12.
9 »... giacché gli edifici sono fatti per gli uomini« (Alberti, 1975, 175; Buch IV, 1)
10 Was er entwirft, bewegt sich allerdings zum Teil in einer anderen Ebene.
11 1483 führt P. Ant. Sal. in Padua den Auftrag aus. Das Titel-Blatt erhält als Besitzer-Zeichen (Supraexlibris) das Wappen von Montefeltre (Biblioteca Vaticana cod. Urbin. Lat. 264, Prachthandschrift).

Anmerkungen zu: Die Bau Phasen des Grafen-Hauses

1 Baldi, 1724/1587, 62. 1587 geschrieben, zuerst publiziert in Venedig 1590.
2 Zitiert von Rotondi, 1951, I, 109/119. Auch von Zampetti/Battistini in: Polichetti, 1986, 55.

3 Vasari, 1945, I, 773.
4 Baldi, 1724/1587, 37/132.
5 Zusammengestellt von Nando Cecini, in: Polichetti, 1986, 125 ff.
6 Zitiert von Nando Cecini, in : Polichetti, 1986, 126.
7 Sangiorgio, 1982, 20, Tavola I.
8 Benevolo/Boninsegna, 1986, S. 16.
9 Baldi, 1724/1587, 64. Später auch Palazzo della Jole genannt.
10 Zitiert von Nando Cecini, in : Polichetti, 1986, 126.
11 Tommassoli, 1978, 143. Zum Dom: Fehring, 1956, 61/81. Der Grundriß geht wohl auf einen älteren Bau zurück (1956, 69). Er wird später nach dem kurz nach 1450 geplanten (nicht realisierten) Tempio Malatestiano in Rimini und der 1472 begonnen Kirche San Andrea in Mantua (beide von Leon Battista Alberti) der erste Großbau, der die Wölbeform einer Tonne erhielt (1789 vom Erdbeben zerstört). Im wesentlichen ist er jedoch nicht vom römischen System Albertis, sondern von den Flächen der Wände bestimmt. – Die Allianz der Stiftungen konstituiert eine Allianz der Teilhabe (siehe dazu: Martin Warnke, Bau und Überbau. Frankfurt 1976). Im Bau steckt auch ein erheblicher städtischer Anteil. Die Stadt hatte das ausschließliche Recht, im Fassaden-Aufbau des alten Domes zwei Glocken zu läuten. Die Seile dazu liefen über der Straße zum gegenüberliegenden Rathaus (Fehring, 1956, 65/66).
12 Zitiert von Ginzburg, 1981, 45.
13 Bernardino Baldi (1587) schreibt: »... essendo già entrato il mese di novembre [1463] si ridusse [Federico] nel suo Stato, ove si fermò il resto dell' anno e buona parte del seguente, attendo, secondo il costume, al governo di quello, all' abbellimento delle città e delle terre, all' introduzione delle arti, al sollevamento dei poveri, e ad altre opere pietose e onorate, nelle quali era caldissimo ed assiduo. Comincio intorno a questi tempi [nach Ende 1463] in Urbino la fabbrica della corte, con' occasione della quale e dell' altre ch' egli aveva alle mani, tratteneva con onorate condizioni molti architteti, fra li quali furono Luciano Laurana, schivone, uno degli illustratori dalla buona archittetura, Francesco [di Giorgio Martini] da Siena, Baccio Pontelli, Pippo di ser Brunelleschо fiorentino ... Gondolo tedesco, Ambrogio Barocci milanese ...; ebbe anco famigliarità grande e servità seco Leon Battista Alberti fiorentino ...« (Baldi, 1826, III, 45; zitiert von Tommasoli, 1978, 162/163). Diese Mitteilung muß kritisch gelesen werden: Der Hinweis »um diese Zeit ...« läßt sich nicht als Jahreszahl für den Baubeginn interpretieren. Handelt es sich um den absoluten Bau-Beginn? Oder um den zweiten Abschnitt? Daß Francesco di Giorgio Martini da Siena (144–1501) jetzt bereits auftritt, ist nicht auszuschließen, aber nicht besonders wahrscheinlich: er ist zu dieser Zeit erst 20 Jahre alt. Die vorauslaufenden Sätze Baldis klingen sehr allgemein: Federico habe sich nun gewidmet »secondo il costume, al governo di quello, all' introduzione delle arti, al sollevamento dei poveri, e altre opere pietose e onorate, nelle quali era caldissimo ed assiduo.« Es sind die üblichen vagen Stereotypen, mit denen Fürsten verherrlicht werden. Vermutlich handelt es sich erst um die Phase der Planung und Vorbereitung – durch Grundstücks-Aufkäufe u. a.
14 Passerini, 1869. Gadol, 1969.
15 Nachweis in einem Brief. Calzona, 1979, 78, 231/2.
16 »... nihil fuit familiaris neque amantius amicitia qua Batista et ego eramus coniuncti«.
17 Calzona, 1979.
18 Baldi, 1724/1587, 45: »Alcuni dicono, ch' egli [Laurana] non fu solo a condurre al fine questa grandissima fabbrica; mache appresso al Principe furono altri architetti ancora, ed è l' opinione di costoro fondata nel vedersi nella Chiesa di S. Domenico in Urbino la sepoltura d' un Baccio Pontello Fiorentino, nell' inscrizione della quale si legge, ch'egli fosse architetto del detto Palazzo.
Io che ho veduta la patente fatta dal Duca a Luciano, ed ho la fama non in tutto per falsa, giudico non impossibile, c' egli fosse architetto, ma ovvero inferiore a Luciano, ovvero, se Luciano morì avanti a lui, egli succedesse in luogo suo nella fabbrica cominicata. Molti dicono ancora, che Leonbattista Alberti, uomo famosissimo, ed eccellente nell' architettura essendo bandito di Fiorenza, si trattenne in Urbino, in que' tempi che questo Palazzo si fabbricava, e vi disse anco sopra il parer suo: nondinemo questa è cosa che non importa molto, ne si sa altramente che per tradizione, la quale non e in tutto fedee, se non viene corroborata dal testimonio degli scritti. Giorgio Vasari nelle vite dè Pitton si sforza di darne lode ad un Francesco di Giorgio Sanese. Altri vogliono che Pippo, o Filippo di Ser Brunellesco maestro di questo Francesco disegnasse questa fabbrica: ma nè questo ancora ha del verisimile, essendo Pippo stato alquanto più antico del Duca Federigo.«
19 Baldi, 1826/1587, III, 45.
20 Ein Beispiel: Norman Foster hat in den 1990er Jahren gleichzeitig 80 Projekte auf der ganzen Welt in Arbeit und in seinem Büro 500 Angestellte. Wer ihm einen Auftrag gibt, will das Logo haben – den Werbe-Namen Foster. Von einer persönlichen Leistung des Architekten kann kaum die Rede sein: Die Fülle der Projekte kann er nicht persönlich bearbeiten. Die wirklichen Entwerfer werden jedoch nur selten mitgenannt, niemals an erster Stelle. Die Auftraggeber begnügen sich mit dem Logo, weil es ihnen nur um eine illusionierende Werbung geht.
21 Rotondi, 1951, 36. Baldi: »Architetto di queste fu Battista Commandino Padre di Federigo, il quale in ciò deve grandemente ammirarsi, poichè egli fu de' primi, e forsi il primo, che trovò la forma de' Baluardi, che s' usano nelle fortificazioni moderne, ed addattò di modo gli orecchioni, che coprissero, e difendessero le cannoniere de' fianchi; e le cannoniere sì fattamente, che difendessero le facce de' Belvardi, e le cortine« (1724/1587, 26/27).
22 Benevolo/Boninsegna, 1986, 13.
23 Rotondi, 1950, I, 421. Dort auch der Text des Gonzaga-Briefes vom 2.1.1466 an Alessandro Sforza. – Zu Laurana siehe: Maltese, 1952.
24 Zur Hof-Kunst siehe: Warnke, 1986.
25 Budinich, 1904, 58.
26 Justus Schmidt, in: Thieme-Becker XXII, 1928, 443.
27 »Quelli huomini noi giudicamo dover esser honorati, et commendati, li q(u)ali si trovano esser ornati d' ingegno e di virtù et max(im)e di quelle virtù che sempre sono state in prezzo appresso li antiqui et moderni com' è la virtu dell' Architettura fundati in arte dell' arismetica e geometria, che sono, delle sette arti liberali, et delle principali, perquè sono in primo grado certitudinis, et è arte di gran scienza et di grandi ingegno, et da noi molto extimata, et apprezzata, et havendo noi cercato per tutto, et in Toscana massime dove è la fontana delli Architettori, et non avendo trovato huomo che sia veram(en)te intendente, et ben perito in tal mistiero, ultimam(en)te havendo per fama prima inteso et poi

per esperienza veduto et conosciuto quanto l' egregio huomo Mastro Lutiano ostensore di questa sia dotto, et instrutto in quest' arte, et havendo deliberato di fare in la nostra Città d' Urbino una habitazione bella, e degna, quanto si conviene alla conditione, e(t) laudabil fama delli n(os)tri progenitori, et anco alla condition n(os)tra ...« (Zitiert bei: Alatri, 1949, S. 102).
28 Rotondi, 1950, I, 432.
29 Justus Schmidt, in Thieme-Becker, XXII, 1928, 443.
30 Rotondi, 1951, 61, 66/77.
31 Um 1450 wird nach Entwurf Albertis in Rimini der Bau von San Francesco begonnen. Er blieb unvollendet. Seine geplante Gestalt zeigt eine Medaille von Matteo de' Pasti (1450; Heydenreich/Lotz, 1974, Abb. 20). 1460 wird San Sebastiano in Mantua begonnen, 1470 San Andrea in Mantua.
32 Zitiert von Rotondi, 1950, I, 443/444.
33 Filippo de Lignames Continuatio Chronici Ricobaldini (1316-1469) (In: Rerum Italicarum Scriptores, I edizione, volume IX, columna 276), publiziert 1474: »Anno Christi MCCCCLXVIII Urbini aedes magnificentissimae ejus urbis invicti Comitis Federici jussu atque impensa, Pauli II. Pontificis maximi temporibus inceptae, nec dum consummatae propter illarum ornatum ac magnitudinem« (zitiert von Rotondi, 1950, I, 414).
34 Rotondi, 1950, I, 432.
35 So Ludovico Carbone, Dialogus de Neapolitana Profectione, cod. Vat. urb. 1195, zitiert von Rotondi, 1950, I, 419/420.
36 Zitiert von Rotondi, 1950, I, 440/442.
37 Baldi, 1724/1587, 55.
38 Baldi, 1724/1587, 62.

Anmerkungen zu: Die Ökologie

1 Bernardino Baldi: »... avvenga che non tutti i paesi siano abbondanti delle medesime cose: e di qui si conosce il giudizio degli architetti nel sapersi accomodare alla natura de' luoghi, ne' quali si fabbrica« (Baldi, 1724/1587, 69). Urbino ist ein Ort, an dem sie in besonderer Weise herausgefordert werden. Die Lage auf dem Hügel zwingt zu umfangreichen statischen Maßnahmen. Andererseits schafft sie – gut genutzt – in mehrerer Weise Vorteile: eine günstigere Verteidigungsmöglichkeit und interessante Szenerien. Die Lage von Städten auf dem Berg hatte schon der Theoretiker Leon Battista Alberti in seinem Architektur-Lehrbuch (um 1460) ganz allgemein als vorteilhaft begründet: sie genießt »einen großen Vorteil für ihr Aussehen (›decoro‹), für ihr Gefallen (piacevolezza) und vor allem für ihre Gesundheit und Sicherheit« (Alberti, IV, 2; Alberti, 1975/um 1460, 185/6).
2 »Salubri di cielo sono quei luoghi, che non hanno da vicino paludi, lagune, ed acque stagnanti; che non giacciono fra valli occupate de nebbie, da aere ozioso, e putrido; che non soggiacciono a' venti pestiferi, e non hanno rivolto l' aspetto a parte del mondo non sana. Da tutte queste imperfezioni la mia Citta si trova libera« (Baldi, 1724/1587, 8).
3 Baldi, 1724/1587, 26.
4 Baldi, 1724/1587, 12.
5 Alberti, IV, 2; Alberti, 1975/um 1460, 185/6. Zur Gesundheit siehe auch Alberti, 1975, 4. Buch, Kapitel 3: Das Haus »habe eine so günstige Lage, daß es vollkommen gesund sei ...«
6 Maltese, 1967, II, 329.
7 Die kleinen Rundöffnungen (Oculi) z. B. im Aufenthalts-Raum (Sala degli angeli) dienen dem Zug des Kamins. Einige Steine mit runden Öffnungen sind heute im großen Pferde-Stall ausgestellt.
8 Baldi, 1724/1587, 73.
9 »La facciata della Piazza per esser esposta a' venti più maligni, e più corrosivi, è innegrita ed, irruvidita, ne s'e conservata si bene come quell' altra. I legnami finalmente, cioè le partite delle finestre, e delle porte sono rifornite di certi chiodi col capo di bronzo di rilievo, e fatti a otto facce, i quali oltra il rinforzare, e difendere i legni, fanno molto vago, ed ornato vedere« (Baldi, 1724/1587, 69).
10 »Gli appartamenti di questo Palazzo, che sono al piano del cortile, non hanno la imperfezione, che soglino avere le fabbricche a terreno, cioè dell' umidità« (Baldi, 1724/1587, 54).
11 Solche Zisternen sind verbreitet. Eine Zisterne unter dem Pflaster des Innenhofes besitzt z. B. die Rocca von Santarcangelo di Romagna (bei Rimini).
12 Für den Besucher nicht zugänglich.
13 Polichetti, 1986, Plan 18.
14 Über das Wasser-System: Baldi, 1724/1587, 73/74.
15 Bau-Untersuchung des Klosters Santa Chiara in Urbino von Walter Fontana.
16 Zu den Eis-Kellern im alten Europa siehe: Wessel Reinink, Eiskeller. Kulturgeschichte alter Kühltechniken. Wien/Köln 1995 (zuerst: niederländisch 1981).
17 Maltese, 1967, II, 326.

Anmerkungen zu: Organisation des Hofes

1 Auch der Palazzo Piccolomini in Pienza (1559 ff. von Bernardo Rossellino) besitzt eine Substruktion, in der zwei Wirtschafts-Geschosse liegen.
2 Ordini, 1932/um 1490. Eine Liste (Die Entstehungszeit ist unsicher, vielleicht Anfang des 16. Jahrhunderts) führt die Namen der »Familie« auf. Wahrscheinlich werden alle Menschen genannt, die in einer bestimmten Zeitspanne zum Hof gehörten. Sie gibt jedoch gute Hinweise zu den Funktionen und wie stark diese besetzt wurden. (Polichetti, o.J., 374/380).
3 Zur besonderen Rechts-Stellung des Herzogs, in der der Stadt-Herr und der Territorial-Herr zu unterscheiden ist.
4 Ordini, 1932/um 1490, 63.
5 Ordini, 1932/um 1490, 25.
6 Ordini, 1932/um 1490, 25/27.
7 Ordini, 1932/um 1490, 28.
8 Ordini, 1932/um 1490, 46/47.
9 Ordini, 1932/um 1490, 49.
10 Ordini, 1932/um 1490, 51.
11 Ordini, 1932/um 1490, 54.
12 Ordini, 1932/um 1490, 64.
13 Ordini, 1932/um 1490, 78/79.
14 Ordini, 1932/um 1490, 85.
15 Antonio da Mercatello (1480): »Ordo ch' en stanza docento cinquanta / Ben compartite da cervel sottili / Usci e finestre seicentosexanta / Camere e sale, loggie con cortili. / Camin che mai fan fumo son quaranta, / Guarda camere,

salotti assai gentili, / Stalle ben poste et simil la cocina, / Stanze da vin, da grano e da farina« (zitiert von Schmarsow, 1886, 335, und von Rotondi, 1950, I, 442).

16 »... questa gran fabbrica simile ad una città« (Baldi, 1724/1597, 58). – Michel de Montaigne (1581): »Siccome questo edificio non ha niente di attraente nè all' interno nè all' interno nè all' esterno, disponendo a malapena di un piccol giardinetto di venticinque passi opressapoco , ventano che vi si trovino tante stanze quanti sono i giorni dell' anno« (Giornale di viaggio in Italia. Milano 1956, 213/14).

17 »Bene digesti, e fu degno veramente di te detto, o Baldasar Castiglione, quando affermasti, che a gindizio di molti questo è il più belo, e ben inteso Palazzo, che in tutta l' Italia si ritrovi, e che egli non ad un Palazzo, ma più tosto ad una città in forma di Palazzo si rassomigli ...« (Baldi, 1724/1587, 20/21).

18 »... così grande la macchina di questo Palazzo« (Baldi, 1724/1587, 74).

19 Ordini, 1932/um 1490, 40/46.

20 Ordini, 1932/um 1490, 46.

21 Ordini, 1932/um 1490, 46.

22 Ordini, 1932/um 1490, 43.

23 Ordini, 1932/um 1490, 42.

24 Ordini, 1932/um 1490, 42.

25 Ordini, 1932/um 1490, 52/52.

26 Ordini, 1932/um 1490, 83.

27 Einfache Leute erhalten kein Zimmer. Bis um 1950 schlafen Bauern, die in die Stadt wandern, im Stall, bei jemandem, den sie kennen.

28 Ordini, 1932/um 1490, 30/32.

29 »Delle parti de' Palazzi alcune servono all'abitarvi, cioè mangarvi, dormirvi, ed altri usi del vivere alla giornata, alcune servono ad altro, come sono gli studi, e gli esecizj« (Baldi, 1724/1587, 56).

30 Baldi nennt »realissimo [l'appartamento] dove alloggiano ordinariamante i principi ...è la sala maggiore (e cioè il salone del trono), dalla quale si entra in un salottino lungo quanto è larga la sala. Aggiuntavi la larghezza delle soprallogge (e cioè la sala degli angeli). In questa [sala] sogliono, in luogo di anticamera, trattenersi i gentiluomini che corteggiano e radunarsi coloro che aspettano l'udienza. [Così' pure, della stessa sala degli Angeli] per due porte molte adornate, s'entra nelle camere più intime dell' alloggiamento del principe« (Baldi, 1724/1587, 59). – »Reali chiamo io quelli, che hanno la sala di condecente grandezza, anticamere, camere, ed altre comodità ..., che si ricerchi al decoro, ed all' uso di chi v'alloggia« (Baldi, 1724/1597, 54).

31 Baldi, 1724/1587, 58/59

32 Baldi, 1724/1587, 54.

33 Baldi, 1724/1587, 54.

34 Die weiteren Räume wurden als Erweiterung angebaut: ein Saal und ein Raum, der seit einigen Jahren für die Museums-Didaktik bestimmt ist.

35 Es wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einem Keller gefunden, zum Glück gut erhalten. Die Museums-Leitung stellte es in den Raum, in dem es heute steht. Ob dies sein ursprünglicher Standort war, ist nicht sicher.

36 Ordini, 1932/um 1490, 36/37.

37 Ordini, 1932/um 1490, 65.

38 Ordini, 1932/um 1490, 74.

39 Nur die Krag-Steine auf der Wand blieben erhalten. Im Frauen-Trakt öffnet im letzten Raum links ein kleines einflügeliges Portal mit einer Intarsia-Tür den Zugang. Im Herren-Trakt befindet sich die Tür im nördlichen Turm.

40 Baldi, 1724/1587, 569. »Congiunge questo corridore l'appartamento principale con quello del Magnifico con questa utilità, che abitando le Duchesse nello appartimento del Magnifico possono passare alle stanze de' Duchi senza pigliar la volta lunga per le sala, che si disse, e per i luoghi del Palazzo pubblici, e frequenti.« (Baldi, 1724/1587, 61)

41 Ordini, 1932, 20/22.

42 Über die Ubaldini siehe: Bischi, 1985, 120/36.

43 Ordini, 1932/um 1490, 81.

44 Ordini, 1932/um 1490, 80.

45 Ordini, 1932/um 1490, 83/85.

46 Castiglione, 1986/um 1507, 21.

47 Zur Hofkunst allgemein siehe: Warnke, 1985.

48 Ordini, 1932, 90.

49 Ordini, 1932/um 1490, 64.

50 Pinelli/Rossi, 1971.

51 Baldi, 1724/1587, 73 – »Questo per esser a tetto non ha le volte di mattoni, ma di canne, le quali non hanno punto men bella vista, che si faccian queste« (Baldi, 1724/1587, 55).

52 Castiglione, 1986/um 1507, 7.

53 Castiglione, 1986/um 1507, 34 ff.

54 »Fabbricò un bagno con tutte le pertinenze, che si richercano così per la necessità, come per l' ornamento« (Baldi, 1724/1587, 57/58). – Dal Poggetto, in: Federico, Arti, 1986, 105/17.

55 Castiglione, 1986/um 1507, 18/20.

56 Er scheint auch an Syphilis (morbus gallicus) gelitten zu haben (Castiglione, 1986/um 1507, 446).

57 Castiglione, 1986/um 1507, 294.

58 Ordini, 1932/um 1490, 30, 31.

59 Ordini, 1932/um 1490, 32/34.

60 Zum Essen: Ordini, 1932/um 1490, 32/36. Zum Servieren: Ordini, 1932/um 1490, 3/15.

61 Ordini, 1932/um 1490, 24.

32 Ordini, 1932/um 1490, 83).

63 Ein sorgfältig gemaltes Bild von Girolamo Cialdieri (›Assuntea‹) im Museo Albani in Urbino zeigt auf der Garten-Mauer eine Balustrade (Polichetti, 1985, Abb. S. 537). Es ist nicht auszuschließen, daß dies der ursprüngliche Zustand ist, wahrscheinlicher jedoch ist, daß er eine spätere Veränderung darstellt. Sie könnte im 16. oder 17. Jahrhundert vorgenommen sein, als die Dächer ihren militärischen Aspekt verloren und einen zivilen erhielten.

64 »La facciata ... è aperta con cinque grandissimi finestroni, gli ornamenti de' quali sono della medesima pietra, di che sono i fedili, gli scalini, ed il pavimento delle strade« (Baldi, 1724, 61). »Le strade del giardino sono tutte lastricate di gran pezzi di pietre riquadrate ...« (Baldi, 1724/1587, 61).

65 Nach historischen Bildern im Rathaus von Gubbio.

66 Nach historischen Bildern im Rathaus von Gubbio.

67 Als Federico 1474 zum Herzog ernannt wird, läßt er das Präsentations-Monogramm F[ederico] C[onte=Graf] in F[ederico] D[ux=Herzog] verändern.

68 »hora 21 dux uidit uxor cuuis adventus sit felix ac ppehio duret«.

69 Dies kennzeichnet auch den Unterschied zwischen den späteren italienischen und den französischen Garten-Architekturen. In Italien wird der Blick stets in gefestigten Grenzen gehalten, in Frankreich geht er ins Unendliche.

Anmerkungen zu: Der vielfache Nutzen der Antike

1 Bisticci, 1951, 206.
2 Bisticci, 1951, 211.
3 Bisticci, 1951, 206.
4 Tommasoli in: Paltroni, 1966, 32.
5 Was uns als ›De bello gallico‹ überliefert ist, war wohl die Fassung der Kriegs-Tagebücher. Caesar schrieb sie wohl kaum selbst, vielleicht diktierte er Teile, wahrscheinlich besprach er sie ständig mit seinem Sekretär. Später redigierte er die Texte wohl und gab sie dann unter seinem Namen heraus. Was sie im 20. Jahrhundert im Gymnasium unter dem Stichwort »humanistisch« zu suchen haben, ist unverständlich. Zudem war Caesar als Militär ein Massen-Mörder und als Putsch-General ein Verfassungs-Brecher.
6 Guerriero da Gubbio, 1902.
7 Paltroni, 1966.
8 Niccolò Macchiavelli, Dell'arte della guerra. Firenze 1521/ Milano 1961.
9 Philelfi, 1901, VI und 266.
10 Tommasoli, 1978, 275/276.
11 Vgl. Pandolfo Petrucci, der sich 1487 zum Stadtherren in Siena macht und es bis 1512 beherrscht. – Im nahen Rimini spielt sowohl in der Residenz der Malatesta wie in der Stadt die Astrologie eine wichtige Rolle. Besonders sichtbar wird dies im Tempio Malatestiano (um 1455). Der Stadt-Rat holt Malatesta Porta, der mit Galilei korrespondiert, um das Aszendenz-Zeichen der Stadt zu bestimmen. Die Biblioteca Gambalunga besitzt zahlreiche astrologische Bücher, Drucke und Manuskripte. – Verbreitet ist, was wir vom Hof in Ferrara zur Zeit von Leonello d'Este wissen: Daß in der Bibliothek neben den Büchern ein Instrument steht, mit dem man die himmlische Sphäre und damit Horoskope zeigen kann (Cheles, 1986, 36). Wandbilder im Palazzo Schifanoia in Ferrara (Warburg, 1912/1922, 326/327. – Kaiser Friedrich III (1440–1493) ist Amateur-Astrologe. Siehe auch Castelli, 1987, 237/251.
12 Bisticci, 1951.
13 Cheles, 1987, 45. Federici-Vescovini, 1987, 213/235, 426/443.
14 Die Astrologie hat im Laufe der Epochen eine Rolle, die bislang in der Forschung unterschätzt wurde. Henri Stierlin, Astrologie und Herrschaft. Von Platon bis Newton. Frankfurt 1988.
15 Federici-Vescovini, 1989, 219. Vasoli, 1977, 469/494. Paschetto, 1984.
16 Astronomie ist auch ein Geschäft. So setzt Gerhard Mercator (1512–1594) in seinen Himmelsglobus von 1551, der ›neben drei weiteren Exemplaren‹ an den Hof in Castel Durante (Urbania) gelangt, die Horoskop-Figuren ein. Er selbst glaubt nicht daran, aber seine Käufer.
17 Der Staat der Kirche steigert diese triumphale Ausdrucks-Sprache später in gegenreformatorischer Absicht in seinen Gebäuden außerordentlich stark, vor allem in Rom, aber auch in vielen (meist umgebauten) Kirchen Urbinos und im nahen Ancona.
18 In der Forschung wurde über diese Kapellen viel gerätselt. Freie Fantasie behauptete lange, daß sie eine davon als Kapelle der Verzeihung (capella del perdono) für den Brudermord am Herzog Oddantonio (1444) angelegt war. Tatsächlich hat sie damit nicht das geringste zu tun. Außerdem bezeichnete das Wort »perdono« nach der Tat die Amnestie Federicos für die Täter.
19 BINA VIDES PARVO DISCRIMINE JUNCTA SACELLA ALTERA PARS MVSIS ALTERA SACRA DEO EST.
20 Siehe dazu vor allem das lange tabuisierte Buch von Jean Seznec ›Das Fortleben der antiken Götter‹), 1940 (geschrieben 1929), deutsch 1990.
21 OCTAVIUS UBALD QUADRAGENARIUM URBIS ECCLESIAR VENIAM PERPET. IRREVOCAB. RITE SEMPER HOC SACELLUM ADEUNTIBUS A SIXTO III. PONT MAX IMPETRAVIT.
22 HAEC QUICUMQUE PETIT MUNDO / PIA LIMINA CORDE / HIC PETIT AETERM FULGIDA / REGNA POLY.
23 Die umlaufende Inschrift lautet: CANDIVS ADSIS FACVNDVS /CITHAERAE NIL NISI CANDOR / INEST OVIS QVIS ADES LAETIUS / MVSIS ET … CANDIDUS. – Wahrscheinlich hatten die Wände ursprünglich eine Bekleidung (heute rundherum weiß gekälkt).
24 Acht Bilder sind in der Galleria Corsini in Florenz aufbewahrt. Bei Bo, 1980, Abb. S. 54, 55, 57: Erato, Clio, Terpsichore und Talia.
25 »…perciò tutto il clero ogni anno in questo giorno partendosi dalla Catedrale, vi suole andare in processione accompagnata da grandissimo popolo« (Baldi, 1724/1587, 58).
26 Dieser Prozeß läßt sich zur selben Zeit in der Kirche Sant' Agostino in Anghiari zeigen. Und später an der Inbesitznahme der Kirche Santa Chiara in Sansepolcro, die einfach aufgeteilt wird – mit seitlichen inneren Kapellen-Einbauten.
27 Zum Volks-Glauben in der Toskana siehe Vittorio Dini/ Laura Sonni, Volksglaube in der Toskana. Vorstellungswelt und Realität in der agro-pastoralen Kultur. Pfaffenweiler 1988.
28 Baldi, 1724/1587, 64. Zur Erotik Federicos siehe auch die offene Darstellung in der Biographie des Filelfo (um 1473); Philelphi, 1901, 271/272.
29 »sobrissimo, et de lingua e de omne altra cosa acostumatissimo, solo da libidine, et d' amore di donne era superato et vinto, da le quale fo generalmente amato et lui generalmente amava et desiderava, et questo difecto et mancamento multo lo demostrò in questa tornata che fece per decta cagione, (la ferita riportata a Campli) perché in lo fiore de la età giovanili e la virtù et peritia de l'arme, insieme cum la fortuna favorevole et prospera li davano gran favore, et poi se retrova in lo Stato paternale et quale se pò dire regeva et gubernava, copiosissimo de dilicatissime et piatosissime donne …« (Paltroni, 1966, 53/54).
30 Tommasoli, 1978, 21. »Essendoli stati mandati da la sua morosa doi fiori garofoli, ligati cum un filo d' oro.« »Per un drapigello et una spilletta donata da la sua morosa«. »Stando il mio Ill/mo Signor Federico a la messa scontro ala sua morosa in la festa« (zitiert von Tommassoli, 1978, S. 21).
31 Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili. The Dream of Poliphilus. Facsimiles of one hundred and sixtyeight Woodcuts in the ›Hypnerotomachia Poliphili‹. Venedig 1499. London 1891.
32 Sein Autor Lazarelli drückt in Versen die Absicht aus, die heidnischen Götter vor der Profanierung zu bewahren. Rotondi, 1951, 332, fig. 388.
33 Rotondi, 1950, I, 296. Er folgt darin einer Nachricht von Giovanni Santi, der von einem Mausoleum spricht. Baldi lokalisiert dieses Indiz: 1587 schreibt er, daß Federico die Absicht hatte, im freien Raum des Hofes, auf dem man zu seiner Zeit Ball spielt, einen »runden Tempio« anzulegen. »Lo spazio che rimaneva aperto fra il giuoco della palla, e

lo appartamento, che dicemmo dover edificarsi verso il mezo giorno, era destinato ad un tempio ritondo, il quale per esser quel sito alto, libero, ed aperto, averebbe da lontano fatto una belissima vista« (Baldi, 1724/1587, 63).

34 Später wird er der Hof des Pasquino genannt. Baldi (1587) benutzt die Bezeichnung ›Cortile del Pasquino‹ nicht.

35 »Fra' quali quello di San Bernardino dell' Ordine de' Zoccolanti, fabbricato dal gran Federico fuori delle mura della città verso l'Oriente, è tale, che può rassomigliarsi per la grandezza della sua fabbrica più tosto ad un castello, che ad un convento« (Baldi, 1724/1587, 26).

Anmerkungen zu: Vergnügen und Spiel

1 Castiglione, 1986/um 1507, 18/20.
2 Castiglione, 1986/um 1507, 150.
3 Castiglione, 1986/um 1507, 33.
4 »Lo spazio che rimaneva aperto fra il giuoco della palla, e lo appartamento, che dicemmo dover edificarsi verso il mezo giorno, era destinato ad un tempio ritondo, il quale per esser quel sito alto, libero, ed aperto, averebbe da lontano fatto una belissima vista (Baldi, 1724/1587, 63).
5 Rotondi, 1951, II, Abb. 176, 177.
6 Bisticci, 1951, 208.
7 Ordini, 1932/um 1490, 65.
8 Bisticci, 1951, 208.
9 Castiglione, 1986/um 1507, 70/71.
10 Castiglione, 1986/um 1507, 123.
11 Castiglione, 1986/um 1507, 85/86.
12 Castiglione, 1986/um 1507, 87.
13 Castiglione, 1986/um 1507, 25.
14 Castiglione, 1986/um 1507, 85.
15 Castiglione, 1986/um 1507, 99.
16 Castiglione, 1986/um 1507, 50.
17 Castiglione, 1986/um 1507, 57.
18 Castiglione, 1986/um 1507, 53/54.
19 Castiglione, 1986/um 1507, 112.
20 Siehe dazu die Relief-Darstellungen im Tempio Malatestiano in Rimini (um 1455 von Agostino di Duccio).
21 Siehe auch die Musik-Darstellungen in der Capella des Condottieri Colleoni am Hauptplatz in Bergamo.

Anmerkungen zu: Die Diskussions-Formen

1 Siehe für das 17. und 18. Jahrhundert dazu die Memoiren des Herzogs von Saint Simon am Hof von Versailles: Saint-Simon, 1969.
2 Castiglione, 1986/um 1507, 110/111.
3 Castiglione, 1986/um 1507, 231.
4 Castiglione, 1986/um 1507, 159.
5 Alberti, 1975, XXXIII.
6 Franceschini, 1959, 42/43. Landino, 1980/um 1475.
7 Castiglione, 1986/um 1507, 33.
8 Castiglione, 1986/um 1507, 37.
9 Castiglione, 1986/um 1507, 32.
10 Castiglione, 1986/um 1507, 108.
11 Castiglione, 1986/um 1507, 24.
12 Castiglione, 1986/um 1507, 147.
13 Castiglione, 1986/um 1507, 31.
14 Castiglione, 1986/um 1507, 9.
15 Castiglione, 1986/um 1507, 49.
16 Castiglione, 1986/um 1507, 174/175.
17 Castiglione, 1986/um 1507, 9. Das kann natürlich auch zum Zerreden benutzt werden.
18 Castiglione, 1986/um 1507, 34.
19 Castiglione, 1986/um 1507, 128.
20 Castiglione, 1986/um 1507, 110.
21 Alberti, 1986/um 1460, 14.

Anmerkungen zu: Lese- und Schreib-Kultur

1 Alatri, 1949, 32/33.
2 Alatri, 1949, 41/42.
3 Alatri, 1949, 47.
4 Vast, 1878.
5 Alatri, 1949, 51/52.
6 Alatri, 1949, 70/73.
7 Alatri, 1949, 84/85.
8 Zur Bibliothek: Guasti, 1862; Clough, 1966; Bisticci, 1970; Franceschini, 1959; Franceschini 1970; Heistein, 1971; Moranti/Moranti, 1982; Dal Poggetto, 1982; mehrere Aufsätze in: Federico, Cultura, 1986.
9 Zitiert von Franceschini, 1959, 44/45.
10 Zitiert von Franceschini, 1959, 45.
11 Bisticci, 1951, 210/4.
12 Franceschini, 1959, 62/63.
13 Franceschini, 1959, 65.
14 Bisticci, 1951.
15 Zusammengetragen von Franceschini, 1959.
16 Cosimo Medici sammelt in vielen Bereichen. Neben Büchern vor allem Gemmen (Hale, 1974).
17 Guasti, 1862, 129.
18 Castiglione, 1986, 16.
19 Paltroni, 1966, 106.
20 Franceschini, 1959, 63.
21 Guasti, 1862. – Auch Vespasiano da Bisticci legt eine Liste der Bücher an (Bisticci, 1951, 210/213). Zur Bibliothek siehe auch: Ordini, 1932, 75/76. – Theodor Gottlieb, Über mittelalterliche Bibliotheken. Graz 1955. Unveränderter Nachdruck der 1890 in Leipzig erschienenen Ausgabe. – Bibliothek der Herzöge von Urbino. 683. Index librorum Bibliothecae relictae in Ducali Palatio Urbini. (vor 1482). Giornale storico degli arch. toscani T. 6, Firenze 1862, pg. 134–147; T. 7, pg. 46–55, 130–154, von G. Guasti. Das Verzeichnis ist verfertigt von Federigo Veterano, Bibliothekar des Herzogs Federigo da Montefeltro. Die Bücher sind nach Abteilungen geordnet: Hl. Schrift; Kirchenväter; Medici; Jurisconsulti; Cosmographi; Historici; Poetae; Grammatici; Oratores, et reliquia. – Graeci (No. 608–700). Hebraei. – 684. Index Bibliothece Illmi D. Guidovbaldi inclyti Ducis Urbini et cetere. saec. XV. Quelle: Staatsarchiv zu Modena: Cancelleria Ducale. Documenti di Stati Esteri. Firenze. Die Bücher scheinen nach Materien aufgezählt zu sein: eine Ordnung nach banchi und armeria ist nicht ersichtlich; 35 Blätter. – Cecini, 1986, 261/278.
22 Antonio da Mercatello (1480): »Doe volte libri più che dì in l'anno … Et d'ogni ragion libri se trova | Li sette ottavi in carta pecorina, | La bibbia grande et la piccola nova, | In lingua greca como la latina, Ogni di libri qui si se rinova. | Non fo mai visto si bella dotrina… Tolomeo. | In questo e

disegnato tutto 'l Mondo ...« (zitiert von Rotondi, 1950, I, 441).
23 Guasti, 1862.
24 Bisticci, 1951, 213.
25 Bisticci, 1893. Bisticci, 1951. Bisticci, 1959. Bisticci, 1970.
26 Furbetta, 1954.
27 Moranti/Moranti, 1981.
28 Olsen, 1971, 58

Anmerkungen zu: Studieren

1 Das meinen Benevolo/Boninsegna, 1986, 25. Baldi bestätigt dies: »Cameretta destinata allo studio, nell' appartamento principale, ... sedili di legno ... opera di tarsi ... al'altezza d' un umo ...« (Baldi, 1724/1587, 57).
2 »Erat illi locus in edito singularis«, »quid secreto aut sine interpellatione agere proposuit« (Sueton). Zum Studiolo siehe: Liebenwein, 1977. Frosien-Leinz, 1985. Cheles, 1986 (Ikonographie).
3 Selle, 1993, 147/153.
4 Siehe dazu Seznec, 1990, 109. Er führt Beispiele an: Kloster Niederaltaich in Bayern, Prämonstratenser in Brandenburg, Eremitani in Padua.
5 Dies läßt er auch von Piero della Francesca in einem Bild darstellen, der die Herrscher-Portraits über der Landschaft und seinen Triumph-Zug über der Landschaft zeigt.
6 Rotondi, 1950, I, 462/63.
7 Siehe den Kommentar Luca Landuccis zum Tod Federicos und des Malatesta.
8 Siehe dazu Ferrucci, 1993, 11/12.
9 Einen wehenden Vorhang besitzt auch die Wandmalerei von Andrea del Castagno (1423-1457) in der Villa Pandolfi-Carducci in Legnaia bei Florenz.
10 »Ma perchè l' esercizio dell' animo non interrotto porterebbe offesa alla salute del corpo, volle il detto Principe, che oltra la Libreria vi fosse anco il giuoco della palla (esercizio lodatissimo fra tutti gli altri) che da' Latini con voce Greca si dice Sferisterio. ... in un secondo cortile ancora non finto: ... il sito per questo gioco, sopra alcune grandissime volte delle cantine. ... oggi ... serve per magazino di legnami...« (Baldi, 1724/1587, 57).
11 Remington, 1941. Die Intarsien aus der Werkstatt des Florentiners Giuliano da Maiano (1432–1490) befinden sich heute im Metropolitain Museum in New York. – Auch hier gibt es den Vogel-Käfig.
12 Es gibt mehrere Rekonstruktions-Versuche. Überzeugend erscheint mir die Rekonstruktion von Rotondi, 1973, gezeichnet von Nicola Costantini.
13 Kardinal Barberini läßt das gesamte obere Ensemble mit seinen vielen Bildern 1631 herausnehmen. Die Gliedreungs-Elemente gehen samt und sonders verloren. Von den Portraits wurden 14 wieder im Raum angebracht, die anderen befinden sich im Louvre-Museum in Paris.
14 Vergleiche damit auch die Konzeption der Wand-Gestaltung in der inneren Nordwand des Hauses: im Treppen-Haus und in der Bibliothek.
15 Maße der Tafeln: 119 x 70, 100 x 76, 95 x 76, 90 x 74 cm.
16 Vgl. Hargreaves-Mawdsley, 1963.
17 1631 wurden die Bilder entfernt. 14 blieben in Urbino, die anderen gerieten in den Louvre in Paris. Oft wurde gefragt, ob Donato Bramante (1444–1515) Entwerfer der Schein-Architektur sei. Es gibt keinen Hinweis dafür.
18 Die Rekonstruktion folgt den Fenster-Darstellungen auf den Bildern.
19 Nördlich der Alpen gibt es diese Wertschätzung der Rhetorik nur begrenzt. Im Gegenteil: Rhetorik ist dort häufig ein Schimpf-Wort. Oft wird sie als körperhafte Aufführung verstanden, die über einen Mangel an Inhalt hinwegtäuschen soll. Dafür gibt es dann die Bezeichnung ›aufgesetzt‹. – Es wäre aber auch hier notwendig, mehr darüber nachzudenken, welche Bezüge Inhalt – Sprache – Körper – personale Präsentz miteinander haben und entwickeln können.
20 Die heutige Anordnung der Bilder ist eine Rekonstruktion. Sie folgt im wesentlichen den Indizien, die aus visuellen Phänomenen hervorgehen.
21 Bayle, 1974, 271/72. Federici-Vescovini, 1989, 213/235.
22 Giacomo Leopardi sagt später: Dante, Petrarca und Boccaccio sind die archetypischen Autoren der italienischen Odentität und alles, was wert, verstanden zu werden,ist bereits in ihren Schriften vorhanden (Ferrucci, 1993, 14).
23 Piero della Francesca stellt ihn auf dem Bild der ›Geißelung‹ (1458/1459) dar.
24 Texte zitiert von Rotondi, 1950, I, 458/61.

Anmerkungen zu: Die Ästhetik

1 Baldi, 1724/1587, 46.
2 Bernardino Baldi (1587): »Diremo ora de muricciuoli. Questi servono per comodità, e per ornamento insieme, parte facendo come base, o zoccolo a tutta la faccieta, e parte incitando al riposo le persone, che ne hanno mestieri« (Baldi, 1724/1587, 68).
3 Bei der Neugestaltung wird die Linie der Bau-Flucht an der Fassade der Dominikaner-Kirche orientiert. Das heutige Aussehen des Platzes ist an seiner Ost-Seite vom Priester-Seminar (1874) geprägt.
4 Baldi, 1724/1587, 76.
5 Siehe dazu Carpeggia, in: Federico, Arte, 1986, 32/33.
6 Eiche, o. J., 24.
7 Rotondi, 1950, I, 446/448.
8 Baldi, 1724/1587, 75/78. – Es gibt auch Kritik daran, daß die Seiten im Ehren-Hof nicht gleich seien. Sie wird mit der Perspektive begründet (Baldi, 1724/1587, 77). Wir können dies als einen Hinweis darauf verstehen, daß die Auffassung von Perspektive sich vom 15. zum 16. Jahrhundert verändert hat.
9 Baldi, 1724/1587, 52.
10 Viele Bezeichnungen entstanden aus Oberflächen-Phänomenen. Ähnlich: ›Saal der Jole‹.
11 Ordini, 1932/um 1490, 28.
12 Allgemein dazu: Weber, 1998.
13 »In questo sogliono in luogo di anticamera trattenersi i gentiluomini, che corteggiano, e radunarsi coloro, che aspettano l' udienza. Da questo salottino per due porte molto adornate s'entra nell' appartamento, cioè nelle camere più intime dell' alloggiamento del Principe« (Baldi, 1724/1587, 54).
14 »... essendo l' omo animale sociabile né possendo separato comodamente vivare« (Maltese, 1967, II, 299).
15 Maltese, 1967, II, 299. Maltese hält Francesco di Giorgio Martini für einen Epicuräer (Maltese, 1967, II, 326).
16 Vasari, 1911.
17 »Comodità ... piacevoli di declive, con gli scalini tanto larg-

hi, e bassi, che v' ascende a pena s' accorge di salire« (Baldi, 1725/1587, 51).

18 Baldi, 1724/1587, 51. Er spricht auch von einem Podest, auf das man sich stellen kann. »Il pianello dove arriva a posarsi chi ha salito la prima parte della scala«. – Ein weiteres Beispiel für die Maxime Bequemlichkeit: Vom ersten Treppen-Podest aus kann man, so Baldi, durch eine ziemlich große Tür (porticella) rasch über den Platz zur Kirche gehen – zur »Bequemlichkeit der Fürsten-Familie« (comodità de' Principi) sei sie geschaffen (Baldi, 1724, 51).

19 »Cordoni di pietra rotondi e puliti per appoggio, è sostentamento delle persone che ascendono« (Baldi, 1724/1587, 52).

20 Benevolo/Boninsegna, 1986, 22 und Abb. 12/13, zu vergleichen mit Abb. 14.

21 Baldi, 1724/1587, 52.

22 »I pavimenti delle sale, e delle camere non sono nè di pietra, nè di lastrico all'uso di Venezia, ma di mattoni di piu facce amandolatti, quadrati di sei, e d'otto facce, ed alcuni intagliati di rose tondi, ed altri ornamenti molto vaghi, i quali composti insieme fanno molto bella vista, ed insieme sono di molta sanità a chi v'abita: cosa che per la fredezza, ed umidità loro non s'ha dei pavimenti di lastrico, ne di pietra« (Baldi, 1724/1587, 66).

23 »Il pavimento è salicato ad alcuni mattoni quadrati, molto artifiziosi, perciocche sono scolpiti d'alcune rose, le quali fanno bella vista, e non offendono i piedi« (Baldi, 1724/1587, 53).

24 »Di grandissime lode è degna quest'opera, poichè a guisa di buona poesia ha miscolato insieme il diletto, e l'ornamento con l'utile« (Baldi, 1724/1587, 68).

25 Giorgio, 1967, II, 309/23.

26 Heute ist der Sinn für Stofflichkeit besonders im Bereich der Mode ausgeprägt. Aber auch in den Handwerks-Ausstellungen, wie sie jährlich in Urbino stattfinden.

27 Siehe dazu: Kaschnitz-Weinberg, 1961, 33/38, 56/58 (»Schalen-Struktur«).

28 »Le pareti sono coperte di semplice intonico imbiancato secondo l'uso moderno, ne v'e usata quelle diligenza degli antichi, di cui ragiona Vitruvio, e ciò perchè inutile sarebbono a questi tempi queste incrostature, vestendosi le mura de' Palazzi secondo le stagioni o di tapezzerie, o di corami; e di qui può essere ancora avvenuto, che il detto Principe non si curasse molto d'abbellire le pareti con opere di pittura« (Baldi, 1724/1587, 66).

29 »Le mura, e la volta sono incrostate, ed imbiancate senza altro ornamento, che quelli che abbiamo raccontati; onde nasce parte per la grandezza, e proportione maravigliosa, parte per la schiettezza dell' ornamento, che chi v' entra, senta un diletto non forastiero, e mendi cato, ma proprio, naturale, ed accompagnato da una certa maestà, che ritiene del piacevole insieme, e del severo« (Baldi, 1724/1587, 53/54). – Welche Überkleidungen nicht gewünscht werden, verrät uns Baldi: Verkleidungen, die saison-weise angebracht werden; oder Wand-Teppiche (tapezzerie); oder Leder-Tapeten (corami). Baldi zieht aus der Ablehnung dessen weiterhin den Schluß, der Fürst habe die Wände auch nicht mit Werken der Malerei verschönern (abbellire) wollen.

30 Luca Signorelli, Herabkunft des Geistes. Prozessions-Fahne (Leinwand) für eine Kongregation.

31 In Italien gab es sie schon in der Antike. Im nordalpinen Bereich wurde sie in der Wanderung der Stämme zerstört. Auf der Halbinsel behauptet sie sich in bescheidenem Maße.

32 Über den Einfluß der französischen Kultur sagt Baldassare Castiglione (um 1507): »Leider haben die Italiener dergleichen Schönes in Kleidung, beim Feiern, Schmausen, Turnieren und an jeglichem, was sich für den Hofmann schickt, von den Franzosen« (Castiglione, 1986/um 1507, 159). – In ähnlicher Lage befinden sich auch weitere Kleinfürsten, zum Beispiel Sigismondo Pandolfo Malatesta in Rimini. Das Wandgemälde in der Grabkapelle Isottas in San Francesco imitiert Brokat – mit dem Mittel der weitaus billigeren Malerei.

33 »Gli allestimenti interni, rigorosamente aderenti al precetto albertiano della distinzione fra il supporto architettonico e le suppelletti figurate, sono scomparsi in gran parte« (Benvolo/Boninsegna, 1986, 24). – Auch hier dürfen wir uns keine Illusionen machen: Seine Schriften sind lange Zeit Manuskripte und haben nur geringe Verbreitung d. h. nur wenige Leser. Aber wir dürfen annehmen, daß es eine Anzahl Menschen gibt, die sich auf die wenigen abgeschriebenen Manuskripte stürzen, die einige Wohlhabende besitzen.

34 Pasquale Rotondi (1950) verglich in seiner Untersuchung nur die Elemente der Dekoration mit oberitalienischen Gestaltung, u. a. der Certosa di Pavia, aber nicht die Grammatik und kommt damit zu irrtümlichen Schlüssen.

35 Kassetten: In der West-Fassade in den Bögen der Loggia. In der Garderobe an der Decke der Schrank-Vertiefung.

36 Was ist der ›deutsche Stil‹? Florentiner polemisieren gegen ihn. Ihre Bezeichnungen sind keine analytisch-wissenschaftlichen Begriffe, sondern Kampf-Rufe. Daher sind sie unpräzis. Als deutsch wird der gesamte nordalpine Komplex nur deshalb bezeichnet, weil der Blick von Florenz weniger nach Frankreich als nach Deutschland geht. Die oberdeutschen Städte von Straßburg über Freiburg, Ulm, Augsburg bis nach Wien verwenden eine rund 200 Jahre alte Ausdrucks-Sprache. Sie wurde in Frankreich entwickelt und entfaltete sich in der Handwerks-Kultur der deutschen Städte in aller Breite und vor allem mit großer Virtuosität. Vieles hat tatsächlich ›verrückte‹ Ausprägungen: Labyrinthe aus Stab-Werk, das sich dann sogar zu Baum-Werk verwandelt. – Daneben gibt es einen zweiten Komplex innerhalb dieser Ausdrucks-Sprache: die flandrischen Städte und den burgundischen Hof.

37 Wirkliche Stoffe wären total zerstört, die gemalten bleiben eher zumindest teilweise erhalten. Die Armut des Mediums ist manchmal auch eine Chance.

38 Vielleicht wegen ihrer hohen Kosten werden die Kamine erst einige Jahre später eingebaut: nach 1474, als Federico Herzog ist.

39 Castiglione, 1986, 63.

40 Castiglione, 1986/um 1507, 60/61.

41 Castiglione, 1986/um 1507, 68.

42 Castiglione, 1986/um 1507, 59/60.

43 Gibt es für die West-Wand und danebenstehende West-Fassade eine Vorgabe: eine alte Festungs-Mauer, die am linken Turm in stumpfem Winkel abknickt? (Polichetti, in: Polichetti, 1985, 141/144, Abb. S. 142, 143).

44 Im Haus von Piero della Francesca in Sansepolcro sehen wir einen ähnlichen Dissens. Die Wand-Öffnungen sind viel kleiner als die großen Portal-Umrahmungen. Der Entwurf für die Fassade, die ein altes Haus modernisierte, stammt wahrscheinlich vom Maler Piero della Francesca selbst.

45 Benevolo/Buoninsegna, 1986, Abb. 14.
46 Wann entstand der Raum? Wurde vielleicht, nachdem die gemalte Architektur sich aufgrund aufsteigender Feuchtigkeit aufgelöst hatte, das Fenster-Gewände erneuert und dabei verbreitert sowie mit einer Haustein-Rahmung umgeben?
47 Der obere Abschluß war mit den ursprünglichen Zinnen, die typische Elemente von Türmen sind (vgl. die Rocca in Senigallia), einst erheblich unruhiger als der heutige. Wahrscheinlich besaß er ein querliegendes Band An den runden Türmen wird nämlich die Vielfalt der Knaggen zweimal mit solchen runden Stäben aufgefangen.
48 Federico, Arte, 1986, nach S. 104, Fig. 1 (nach Papini, 1946).
49 Federico, Arte, 1986, nach S. 104, Fig. 15.
50 Alberti, 1975/um 1460, VI, Kapitel 13.
51 Die Fenster des aufgesetzten zweiten Geschosses sollten wohl mit Umrahmungen versehen werden. Zwei Fenster über der Terrazza del Gallo zeigen Gesimse an der Fenster-Bank, etwas weniger breit als an den darunterliegenden Fenstern. Über der Loggia wurden zwei Fenster-Rahmungen ausgeführt, ein weiteres vor der Süd-Ecke. Alle besitzen andere Elemente und einen anderen Aufbau.
52 Die Hausteine wurden nach dem Aufmauern eingesetzt und dann an den Seiten halbsteinbreit beigemauert.
53 Ähnlich wie die Säulen im Innenhof und im Geißelungs-Bild von Piero della Francesca.
54 Baldi vergleicht die Untergeschosse mit dem antiken kaiserlichen Palast in Rom über dem Circus Maximus (Baldi, 1724/1587, 46).
55 »Anche la coppia di edicole alla sommità dei torricini hanno ricevuto una forma definitiva nei decenni seguenti« (Benevolo/Boninsegna, 1986, 32.)
56 »Le logge sono d' onesta larghezza, ed altezza« (Baldi, 1724/1587, S., 49).
57 Ähnlich ist auch der Hof des Palazzo Ducale in Gubbio gestaltet (Federico, Arte, 1986, nach S. 170, Abb. 4; nach S. 185, Abb. 9, 10, 17).
58 Die Rekonstruktion zeigt das ursprüngliche Aussehen (R. Papini). Federico, Arte, 1986, nach S. 104, Fig. 1.
59 Polichetti, 1985, Abb. 542 (Zeichnung 1903). Mit Ornamenten. Abb. S. 545 (innen-Seite).
60 Polichetti, 1985, Abb. S. 722.
61 Bo, 1985, Abb. S. 70.
62 Saal der berühmten Männer. Erster östlicher Raum des Gäste-Flügels. Im Gäste-Flügel Raum 11. Audienz-Raum. Schlaf-Zimmer Federicos, ebenso die beiden gefaßten Fenster-Gewände. Vestibül-Verteiler hinter dem Saal der Abend-Gesellschaften. – Portale mit Tür-Seiten, die unten nicht umbiegen, sondern gerade auf dem Boden stehen. Raum 12/13, in Raum 14. Garderobe.
63 Immer werden die Girlanden von Bediensteten getragen. Die allgemeine Darstellungs-Form dieser Handlung sind die Putten.
64 Wahrscheinlich später eingebaut.
65 Bo, 1985, Abb. S. 70.
66 Wahrscheinlich später eingebaut.
67 Bo, 1985, Abb. S. 70.
68 Siehe dazu auch die Schrift in Federicos Grab-Kirche San Bernadino in Urbino. Sie läuft im Gebälk im ganzen Innenraum rundherum (Polichetti, 1985, Abb. S. 748.
69 In die Aufzugs-Kultur bricht auch die Commedia dell'arte ein. Der Arlecchino. Der Buffone auf hohen Stelzen. Es sind arme Leute, die sich Kunst-Fertigkeiten angeeignet haben. Sie sagen ausdrücklich, daß sie arm sind.
70 Dieser Aufzugs-Kultur entsprechen die Hauptbilder der Altäre: Auf breiten Tafeln präsentieren sich viele Personen nebeneinander. Die spannenden Geschichten aber werden in den kleinen Bildern der Altar-Aufsätze erzählt.
71 Daher konnte der Gebäude-Komplex mit seinen Fassaden wohl ohne große Beschwerden 1536 durch Aufstockung umgearbeitet werden.
72 Federico, Arte, 1986, nach S. 88, Abb. 2, 3.
73 Federico, Arte, 1986, nach S. 88, Fig. 8.
74 Federico, Arte, 1986, nach S. 64, Fig. 25.
75 Federico, Arte, 1986, nach S. 64, Fig. 26.
76 Federico, Arte, 1986, nach S. 286, Fig. 7,9.
77 Federico, Arte, 1986, nach S. 286, Fig. 16.
78 Federico, Arte, 1986, nach S. 64, Fig. 20.
79 Federico, Arte, 1986, nach S. 86, Fig. 6.
80 Federico, Arte, 1986, nach S. 64, Fig. 21, 22.
81 Federico, Arte, 1986, nach S. 64, Fig. 24.
82 »... non da altro interrotti, che da i vani delle porte ...« (Baldi, 1724, 69).
83 »Di poche pitture, e stucchi è ornato il Palazzo, posto mente alla grandezza sua; il che forse è nato del non aver quel Principe avuto l'occhio ad altro, che all'eternità, ed alla bellezza essenziale, cioè a quella, che non cade con lo scrostarsi delle mura, nè viene oscurata dalle polveri, nè da'fumi, ovvero dall'aver egli lasciato le dette cose a tempo più opportuno, per non attendere prima con l'aggiunto che col principale. Delle statue parimente poche ivi se ne veggono, forse per la medesima ragione, che io diceva, cioè perchè tanto grande è l'opera di tutto l'edifizio, che non comportava, che attendendosi a lei, s'avesse nè tempo, nè comodità di attendere a queste cose d'importanza minore« (Baldi, 1724/1587, 47). – Auch Statuen gibt es nur in geringer Anzahl (Baldi, 1724/1587, 65).
84 »Lo hedificio simplice è per se tanto splendido che non li bisogna altro ornamento« (Ordini, 1932/um 1490, 66).
85 In Mittelitalien sind im 15. Jahrhundert Bilder an den Wänden teuer und daher selten. Zum Beispiel werden im Inventar der Residenz von Sigismondo in Rimini von 1468 eine Fülle von Möbeln, eine große Anzahl von Teppichen und Wand-Dekorationen, aber nur drei Bilder (»una maestade de legno tutta rotta«, »una Anconetta de Altare« und »una Maiestade cum la passione de N. S. Dio«) angegeben (Arduino, 1970, 38).
86 »... è come la necessità ricerca di due quadri con la volta a due croci: i peducci delle quali, la uno in poi, si riposano sopra certi capitelli piatti, che non di molto escono fuori del muro« (Baldi, 1724/1587, 51).
87 Zur Interpretation der frühen Perspektive als Kommunikation siehe: Günter, 1985, 176/179 sowie 124/127.
88 Ein Beispiel dafür, wie unscharf es häufig zugeht, ist ein Text von Francesco di Giorgio Martini: »Scrive Eupompo di Macedonia egregio matematico, nissuna arte perfettamente nelli omini essere senza aritmetica e geometrica« (Maltese, 1967, II, 293). Tatsächlich war Eupompo Maler, nicht Mathematiker und stammte aus Sykion.
89 Alberti, 1975/um 1460, IX; Kapitel 5.
90 Bisticci, 1951.
91 Die Metapher arbeitet mit der behauptenden Projektion. Das Mittelalter ist voll von solchen Unterstellungen. Halten wir uns den Charakter der Metapher vor Augen: Sie ist ein Analogie-Schluß, der logisch nicht zwingend ist, sondern geglaubt werden will.

92 Carpeggiani, in: Federico, Arte, 1986, 40. »...disegno, cho lo è pur dificile ...; ma l' ho consignato ad un mio inzignero insieme con la lettera che lo dichiara a parte per parte; e spero che in breve lui me lo spianerà molto bene, quanunque non sia in modello; ...«
93 McNeal Caplow, 1977.
94 Klotz, 1990.
95 Benevolo/Boninsegna, 1986, 13.
96 »Gli archi [des Innenhofes] sono tolti su alle colonne, le quali sono di tutto tondo, e non appoggiate a' pilastri: il qual modo, sebbene da alcuni è giudicato per antico, nondimeno dagli architetti più periti dell'antichità è giudicato per antico, ben inteso, e buono« (Baldi, 1724/1587, 49).
97 Castiglione, 1986/um 1507, 65/66.
98 Gadol, 1969.
99 Leon Battista Alberti macht daraus seine eigene spezifische Synthese.
100 Fanelli, 1985.
101 Argan,1962.

Personen-Register

Kardinäle unter **K**
Päpste unter **P**
Einige Personen sind im wesentlichen unter ihrem Vornamen bekannt und daher auch so verzeichnet.

A

B

C

D

S

T

U

V

W

Orts-Register